

Werner Hamacher

Faust, Geld

Bloße Literatur zu werden, das war die Gefahr, der sich die Literatur am Anfang ihrer frühen Moderne ausgesetzt sah. Nicht bloß in Büchern, auf dem Papier zu stehen, sondern dem Leben, seinen Affekten und individuellen Regungen zum Ausdruck zu verhelfen, um selber ins Leben eingreifen zu können, diese Absicht charakterisierte den frühen Expressionismus, mit dem sich die deutsche Literatur in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von den Musterpoetiken ihrer Tradition und vom drückenden Vorbild der klassizistischen Nachbarliteraturen zu emanzipieren versuchte. Daß sie gegen die mechanisch gewordenen Konventionen, die literarischen wie die gesellschaftlichen, einer autonomen Stimme Gehör verschaffen müsse, dieser Imperativ entsprang der Erfahrung, daß die bloß literarisch gewordene Literatur an diagnostischer Kraft und somit an Wirkung eingebüßt hatte; er hatte aber zur Konsequenz, daß ihr Bruch mit der Konvention selber noch im Medium dieser Konvention, zumindest im Medium der Literatur reflektiert und die daraus folgenden sei's komischen, sei's tragischen Konflikte selber zum literarischen Thema werden mußten. Das Axiom, daß erst der autonom gewordene sprachliche Akt fähig sei, Wirklichkeit zu erfassen, weil allein er Wirklichkeit zu setzen vermöchte, – dies Axiom der Autorität des Aktes mußte selber problematisch werden.

Wie die Setzungskraft der Sprache bei ihrem Versuch, sich von den Beschränkungen der Konvention zu lösen, in Paradoxien gleitet, die für sie unauflöslich sind, wird in keinem Text der Epoche mit größerer Prägnanz und in keinem mit einem energischeren Anspruch auf Universalität thematisiert als in Goethes „Faust“. Der elegischen Verabschiedung des Wissens, die das Drama eröffnet – *Und sehe, daß wir nichts wissen können! / Das will mir schier das Herz verbrennen.* (364-65) –, folgt die Wendung zur Sprache der *Magie*, damit *durch Geistes Kraft und Mund – alle Wirkenskraft und Samen*, also der ‚logos spermatikos‘ der Stoa, offenbar

werde (378-84).¹ Um *nicht mehr in Worten kramen* (385) zu müssen, die ihr Leben in *Büchern und Papier* (390), in *angeraucht Papier* (405) verloren haben, wendet sich Faust alsbald der Tat und zwar der Tat des Wortes zu –: dem sprachlichen Handeln in der Form der Beschwörung, der poetischen Invokation, der Übersetzung, der halluzinatorischen Vergegenwärtigung und der Verführung². Faust stellt sich als Protagonist eines universellen Sprachaktivismus dar, der die Defizienz bloß reproduktiver und durch Konventionen beschädigter Erkenntnis durch die originäre Kraft sprachlicher Setzung zu kompensieren und sein eigenes Leben wie das der Welt und ihrer Erscheinungen in Akten der Sprache zu fundieren versucht. Fausts Drama ist das Drama von Sprachakten und ein Drama ist es deswegen, weil diese Akte Aporien erzeugen, die von der Kraft der setzenden Sprache selber nicht auflösbar sind. Diese Aporien treten im Ersten Teil außer in der Übersetzung-Szene besonders drastisch in derjenigen hervor, in der Faust mit Mephisto seine Wette eingeht, in der er also, statt bereits gegebenen Konventionen bloß zu folgen, in der Form des Vertrags selber eine Konvention begründet und durch diesen Sprachakt den Rahmen für seine weiteren Handlungen definiert. Die spezifische Struktur dieses Kontrakts determiniert nicht bloß Aufbau und Verlauf des Faust-Dramas, sie muß, wenn schon nicht in jedem Detail, so doch im Prinzip, die Ethik, die Politik und die Ökonomie der Sprache bestimmen, die in ihm inszeniert wird.

Der Vertrag, den Faust mit Mephisto schließt, hat die Form einer Wette – und zwar einer Wette, deren Gegenstand die Möglichkeit der Wette selber ist. Faust bestreitet nämlich nicht nur, daß Mephisto ihm irgendetwas geben kann, das fähig wäre, sein *Streben* zur Ruhe zu bringen, seine Aspirationen zu erfüllen und seine Grenzen, die Grenzen des Menschen, zu definieren; er bestreitet überdies, daß die Struktur des Handelns und zunächst des

¹ Die im Text eingeklammerten Zahlen geben die Nummern der Verse des Faust-Dramas an, das als einziges von Goethes Werken hier nach der Hamburger Ausgabe (ed. Erich Trunz, Christian Wegner: Hamburg 1963) zitiert wird. Aus Goethes Werken wird im übrigen, wenn nicht anders vermerkt, nach der „Berliner Ausgabe“ des Aufbau-Verlags (Berlin und Weimar) zitiert. Bei Stellenverweisen folgen der Sigle BA die Band- und die Seitenzahl.

„Faust, Geld“ wurde im Juli/August 1992 geschrieben.

² Zur Tat des Wortes in Fausts Neuschreibung der Bibel, also zur Performativität der Übersetzung und zu einigen weiteren damit zusammenhängenden Problemen, die hier wieder aufgenommen werden, cf. meine frühere Arbeit „Die andere Übersetzung des Wortes“, in: „Bernhard Minetti/Faust“, ed. Gerhard Ahrens, Berlin: Medusa 1983; pp. 82-92.

sprachlichen Handelns einen Stillstand, eine konsistente Definition und damit vertragliche Verbindlichkeiten überhaupt zuläßt. Das also ist die Struktur des Vertrags, den er mit dem Teufel abschließt: daß sein Vertrag – wie jeder – ein Vertrag zwischen Unverträglichem, ein sich selbst auflösender und also ein unab-schließbarer Vertrag ist. Auf die Ankündigung Mephistos *Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehn* repliziert Faust: *Was willst du armer Teufel geben?/Ward eines Menschen Geist, in seinem hohen Streben,/Von deinesgleichen je gefaßt?/Doch hast du Speise, die nicht sättigt, hast/Du rotes Gold, das ohne Rast,/Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt,/Ein Spiel, bei dem man nicht gewinnt,/ [. . .]?/Zeig mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht,/Und Bäume, die sich täglich neu begrünen!* (1674-1687) Mephisto, der pariert *Mit solchen Schätzen kann ich dienen*, offeriert Faust einen Tausch nach der simplen Formel ‚do ut des‘, in dem ein Äquivalent durch ein anderes ersetzt werden soll. Gegenüber dem mephistophelischen Quidproquo insistiert Faust darauf, daß die Gaben – und zwar nicht nur die des Teufels, sondern alle – substanzlos, scheinhaft, flüchtig, im strengen Sinn also gar keine Gaben und folglich auch nicht austauschfähig sind: ihnen gehe die von Mephisto behauptete Qualität ab, einen bleibenden Genuß gewähren und eine beständige Habe darstellen zu können. Daß es ein andres Spiel als das, *bei dem man nicht gewinnt*, nicht gibt; daß der Teufel – und deshalb heißt er „arm“ – nichts anderes geben kann als das, was nicht als Besitz festgehalten werden kann, und also immer etwas schuldig bleibt; daß schließlich Faust selbst in keinem Augenblick sich selber zustimmen, mit sich übereinstimmen, sich *selbst gefallen mag* (1695), diese Behauptung einer irreduziblen Nichtidentität aller Güter und Verhältnisse ist der einzige Inhalt des Vertrags, den er mit Mephisto abschließt. Daß seine Hand sich um kein Gold schließt, das erst macht sie zu der des Faust. Die Ökonomie des Faust ist, in Antiphrase zur Bedeutung seines Namens, die der offenen Hand.³

³ Das gesamte Stück wird von Referenzen auf Fausts Namen durchzogen – von Anfang an wird Faust als lebende Antithese zur Bedeutung seines Namens im Lateinischen (*faustus*, der Glückliche) dargestellt; die Bedeutung des deutschen Wortes ‚Faust‘ wird regelmäßig mit Bedrohung und Zerstörung assoziiert. Drei Beispiele mögen an dieser Stelle genügen: Faust zu Mephisto: *So setzest du der ewig regen,/Der heilsam schaffenden Gewalt/Die kalte Teufelsfaust entgegen,/Die sich vergebens tückisch ballt!* (1379-82); der Geisterchor zu Faust: *Du hast sie zerstört,/Die schöne Welt,/Mit mächtiger Faust;/Sie stürzt, sie zerfällt!* (1608-11); im vierten Akt des „Faust II“ flucht der Kaiser seinem Konkurrenten und Spiegelbild: *Sei das Gespenst, das, gegen uns erstanden,/Sich Kaiser nennt und Herr von*

Weil nichts gegeben werden kann, das nicht im Geben selbst zerrönne, muß Faust die Möglichkeit des Kontraktes selbst in Abrede stellen: die Möglichkeit nämlich, sein Wort zu geben und zu halten. Dem Pakt, den ein Handschlag besiegeln soll – *Topp! /Und Schlag auf Schlag!* (1698) – verweigert er mit einem heraklitischen Argument die schriftliche, ja im Prinzip jede Fixierung: *Rast nicht die Welt in allen Strömen fort, /Und mich soll ein Versprechen halten?* (1720-21) Das Versprechen würde ihn nämlich in die Rechtsphäre der Verbindlichkeiten für die Zukunft seines Handelns bannen und damit gerade dem Prinzip widersprechen, nach dem die Welt und in ihren Grenzen sein Handeln verlaufen soll – dem Prinzip der Wandelbarkeit, der Vergängnis und der leeren Transzendenz eines Strebens, das kein anderes Ziel als seine Fortsetzung kennt. Aus der Prämisse der Insubstantialität von Welt und Sprache ergeben sich für Faust zwei zwingende und unaufhebbar widersprüchliche Konsequenzen: Wo kein Wort Bestand hat, kann auch das Wort nichts gelten, das seine Unbeständigkeit verspricht – und also erübrigt sich jeder rechtsförmige Vertrag, der ein dauerhaft unbefriedigtes Streben für alle Zukunft verbürgen soll. Zum andern muß aber da, wo kein Wort gilt, dasjenige Wort alles gelten, das die Unverlässlichkeit, Unbeständigkeit und Wertlosigkeit des gegebenen Wortes behauptet.⁴

unsern Landen, /[. . .] /Mit eigner Faust ins Totenreich gestoßen! (10469-72). Es ist dann aber die *Hand* – und zwar die der Helena –, die im dritten Akt die Bestätigung der Gegenwart und des Glücks darstellt: *Schatz ist sie* [nämlich diese Gegenwart], *Hochgewinn, Besitz und Pfand; /Bestätigung, wer gibt sie?* so fragt Faust, und Helena antwortet mit dem eben erlernten deutschen Reim: *Meine Hand.* (9381-84) – Das Motiv der Faust und der Hand im „Faust“-Drama setzt das der amputierten Hand aus „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand“, der durchschossenen Hand im „Werther“, der Hand und der Handschrift in den „Wahlverwandtschaften“ fort.

⁴ Daß dieses Wort, das alles und doch gar nichts gilt, die Struktur der Sorge hat, wird von deren Allegorie kurz vor Fausts Tod ausgesprochen. *Und er weiß von allen Schätzen /Sich nicht in Besitz zu setzen. /Glück und Unglück wird zur Grille, /Er verhungert in der Fülle; /Sei es Wonne, sei es Plage, /Schieb er's zu dem andern Tage, /Ist der Zukunft nur gewärtig. /Und so wird er niemals fertig.* (11459-66) Alle Geltung, selbst wo sie die eines Vergangenen sein soll, verdankt sich zukunftsgerichteten Akten – Akten also des Voraussprechens, des Versprechens –, die sich selber uneinholbar voraus, niemals gegenwärtig und also fundierungsunfähig sind: das ist das furchtbare (und manchmal komische) semontologische Dilemma, das sich in der Kontrakt-Szene wie in der Allegorie der Sorge und in immer anderen Variationen im gesamten „Faust“ abspielt. (Eine Analyse von Heideggers Sorge-Begriff in „Sein und Zeit“ müßte sich der dort indirekt zitierten Goetheschen Behandlung des Themas zuwenden und im selben Zusammenhang

Aus dieser Aporie des Vertrags, des Gesellschaftsvertrags zwischen Faust und seinem *Gesellen*, aber auch zwischen Faust und sich selbst, aus dieser mithin für jede Kommunikation konstitutiven und jede beschädigenden Aporie des Versprechens – und in der Tat alles Sprechens – muß sich für Faust die Konsequenz ergeben, daß gerade das schriftlich fixierte Wort ein Wortbruch, aber eben deshalb die Einhaltung des Versprechens seiner Unfixierbarkeit ist. Nachdem Faust mit seiner nicht nur rhetorischen Frage *Und mich soll ein Versprechen halten?* den Kontrakt mit Mephisto abgelehnt hat, kann er deshalb fortfahren: *Doch dieser Wahn ist uns ins Herz gelegt, / Wer mag sich gern davon befreien? / Beglückt, wer Treue rein im Busen trägt, / Kein Opfer wird ihn je gereuen!* (1721-25) Der Wahn, daß ein Versprechen *halten* könnte, ist nichts, was den, der spricht, von außen befallen würde; er liegt im ‚Herzen‘ des Sprechens selbst und kann deshalb Treue heißen. Die Unbeständigkeit der Worte, von der Fausts Verse handeln, ist also in ihnen selbst am Werk: was zunächst *Wahn* heißt, wird zwei Zeilen später treulos *Treue* genannt. Diese Treue – sie ist die zur Treulosigkeit und ihr Begriff ist selber treulos gegenüber dem, was er bezeichnet –; diese Treue braucht ihre Fixierung im kontraktuellen Versprechen nicht zu scheuen, weil darin nichts anderes als seine Unversicherbarkeit fixiert wird. Das Opfer des Wortes im schriftlichen Kontrakt ist nur der Vollzug jener Hinfälligkeit, die dem Wort ohnedies eigen ist und deshalb sein Herz, die Treulosigkeit, nicht berühren kann. *Das Wort erstirbt schon in der Feder* (1728) – und kann als derart erstorbenes für zwei kontradiktorische Versicherungen gleichzeitig stehen: dafür, daß es unwandelbar dasselbe bleibt – denn *Die Herrschaft führen Wachs und Leder* (1729), die Embleme rechtlicher Stabilität –, und dafür, daß es, obzwar erstorben, dennoch lebt, als *Gespens* aufsteht und wandelt und in seinem spektralen Überleben seine eigene und jede Stabilität zunichte macht: *Allein ein Pergament, beschrieben und beprägt, / Ist ein Gespens, (. . .)* (1726-27). Das Wort, und besonders das im Versprechen gegebene Wort, der Sprachakt, bedeutet also in jedem Fall etwas anderes, als es vorstellt. Und zwar bedeutet es sein eigenes Vergehen, das Aussetzen der Handlung und, da diese Handlung eine Einsetzungshandlung ist, das Aussetzen der originären Setzung, des Gesellschaftsvertrags der Sprache selbst.

dem Verhältnis zwischen *Sorge* und *Augenblick* in Goethes Drama – *unbefriedigt jeden Augenblick* (11452) –: denn Heidegger dürfte sich in seiner Charakteristik des Augenblicks nicht nur auf Kierkegaard und Nietzsche beziehen, sondern ebenso sehr auf den „Faust“.)

Die Signatur – der Kontrakt, der Akt – ist aporetisch. Sie soll sein Handeln als genau *dieses* Handeln sichern, muß es dazu aber einer Regel unterwerfen, die es bindet, entstellt und zu etwas *anderem* macht, als was es ist, zu einem Gespenst seiner selbst. Und so beraubt sich der Akt der Signatur, in seinem Vollzug, seiner Authentizität als Akt. Das Wort wird im Versprechen, der Kontrakt wird durch seinen Abschluß, Fausts Name wird in seiner Signatur zur *Fratze*: *Wenn dies dir völlig G'nüge tut, / So mag es bei der Fratze bleiben.* (1738-39) sagt Faust zu Mephisto –, und *Fratze*, eines der im Drama fast obsessiv wiederholten Worte, heißt hier Farce, Geschwätz und Nichtigkeit. Die Signatur ist gleichzeitig die Besiegelung des Kontrakts und seine Annullierung, gleichzeitig ein Sprachakt und seine Revokation. Das bedeutet aber, das die Handlung, absolut gesetzt, sich von sich selber absolviert, und im selben Maß, in dem sie als positives Faktum fortbesteht, sich von aller Faktizität absetzt und befreit. *Das Streben meiner ganzen Kraft/Ist grade das, was ich verspreche.* (1742-43) Was im Versprechen gesetzt wird, ist das, was über jede Setzung und jedes Versprechen hinausgeht. Die Setzung setzt aus: sie unterbricht sich im positiv Gesetzten und setzt gleichzeitig, als bloße Setzungskraft und Streben, als *dynamis*, nach etwas anderem, einem a limine Unsetzbaren aus. Diese Struktur der initialen Setzung, eben ihre Aussetzungsstruktur, hält die Konzeption des „Faust“ in der größten Nähe zu Fichtes Theorie der absoluten Tathandlung und rechtfertigt noch Hegels späte Charakteristik des „Faust“ als *die absolute philosophische Tragödie*; gleichzeitig markiert die Entzweiung, die Goethes Drama mit dieser Struktur offenlegt, die Distanz zu jedem Versuch, den Konflikt innerhalb der Setzung – ihre Direktion in der Aussetzung – zu schlichten und in der Sphäre der Setzung selber ein Prinzip selbstgenügsamer Einheit zu bezeichnen. Daß eben diese Vereinigung scheitert, betont Hegel selbst, wenn er *die tragisch versuchte Vermittlung des subjektiven Wissens und Strebens mit dem Absoluten* als den eigentlichen Inhalt des „Faust“ bestimmt. Die Vermittlung in einem Einheitsgrund mißlingt aber, weil schon das *subjektive Streben* in keiner seiner Äußerungen eine Entsprechung finden kann und das Subjekt in jeder Position, die es bezieht, aufs neue auseinandertreibt.⁵

⁵ Hegels Formulierungen sind zitiert nach: G.W.F. Hegel – ‘Vorlesungen über die Ästhetik’, Bd 3 (Werke in zwanzig Bänden, Bd 15; ed. Moldenhauer/Michel; Suhrkamp: Frankfurt/M. 1970), p. 557. – Zur Hotho-Edition von Hegels Ästhetik-Vorlesungen und insbesondere zum Status von Hegels Äußerungen über Goe-

Wie das Wort ist auch die Signatur Fausts nicht ein Symbol, in dem die lebendige Totalität des Gemeinten Erscheinung werden könnte, sondern, sit venia verbo, ein Diabol, in dem das aufeinander Bezogene auseinandergeworfen und die Beziehung zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung zerrissen wird. In diesem Sinn ist der Akt der Signatur, der Kontrakt, den Faust mit dem Teufel schließt, und jeder Sprachakt, der im Rahmen dieses Kontrakts vollzogen wird, diabolisch.⁶ Der Kontrakt ist Kontrakt nur, indem er sich dekontraktiert. Der Sprachakt ein Akt nur, indem er sich

the cf. die instruktive Studie von Annemarie Gethmann-Siefert und Barbara Stemmrich-Köhler „Faust: die ‚absolute philosophische Tragödie‘“ in: Hegel-Studien, Bd 18 (Bonn: Bouvier 1983), pp. 23-64.

Hegel kann seine Wendung von der *tragisch versuchten Vermittlung* nicht so verstanden haben, daß sich darin eine tragisch gelingende Vermittlung abzeichne oder daß ihr Scheitern auch nur im genuinen Sinn – nämlich in dem der griechischen Klassik – tragisch sei. Eine solche Vermittlung ist für Hegel in der *modernen Tragödie*, die er mit größerer Präzision auch *romantisches Trauerspiel* nennt (l.c., p. 556), nicht möglich. Dem modernen Prinzip der *Partikularisation und Subjektivität* (l.c., p. 557) entspricht es vielmehr, daß der Ausgang des *romantischen Trauerspiels*, den Hegel dennoch tragisch nennt, die Spannung zwischen zufälliger Individualität und dem Substantiellen ihrer Zwecke ungelöst läßt. Die Entzweiung und damit das, was für Hegel das eigentlich Moderne ist, findet im Ersten Teil des „Faust“, in der Szene ‚Wald und Höhle‘ mit Fausts Apostrophe an den *erhabnen Geist* einen besonders drastischen Ausdruck: *O daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird,/Empfind' ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,/Die mich den Göttern nah und näher bringt,/Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr/Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech,/Mich vor mir selbst erniedrigt, und zu Nichts,/Mit einem Worthauch, deine Gaben wandelt.* (3240-46) Fausts Erhebung zur göttlichen Vollkommenheit ist möglich nur durch den Teufel, der sie zunichte macht. Was ihm mit der einen Hand gegeben, wird ihm mit der anderen genommen. Aber gerade das war der Inhalt von Fausts Wette: daß er sie nicht verlieren könne, weil er durch sie nichts gewinnen würde. So also, wie für ihn jeder Gewinn ein Verlust, so kann am Ende nur sein Verlust ein Gewinn sein. Diese Logik der absoluten Entzweiung ist keiner tragischen Lösung fähig. Die beiden streitenden Parteien sind keine im Hegelschen Sinn substantiellen Mächte, sondern die eine ist die Macht der Insubstantialität, die andere hat Zugang zur Substanz nur durch die erste, die jeden solchen Zugang verstellt. Goethes Lösung am Ende des Zweiten Teils – es ist durch nichts bezeugt, daß Hegel sie kannte – ist denn auch keine tragische, sondern eine durch die Intervention der Gnade, eine ‚ponderación misteriosa‘ wie im Trauerspiel. Es ist das Verdienst von Th. W. Adornos kleiner Studie „Zur Schlußzene des Faust“, diese Intervention als *Zäsur* im Sinne von Benjamins Aufsatz „Goethes Wahlverwandtschaften“ gedeutet zu haben (Noten zur Literatur II; Frankfurt/M.: Suhrkamp 1961, pp. 7-18).

⁶ Nach Abschluß dieser Studie werde ich auf eine Analyse dieser Zusammenhänge aufmerksam, die zu sehr ähnlichen Ergebnissen kommt. Sie findet sich in der reichen „Ästhetik der letzten Dinge“ von Christiaan L. Hart-Nibbrig (Suhrkamp: Frankfurt 1989; pp. 207-09).

inaktiviert. So wie das Drama, in dem die Spannung zwischen Wort und Wortbruch, Schrift und Tilgung ausgespielt wird, weniger eine Tragödie als eine tragische Farce ist, so ist das Handeln, das sich in ihr darstellt, Handeln im Übergang zum Nichthandeln, zum Schein-, Gespenster- und Doppelgängerhandeln. Fausts Ozymoron, er weihe sich *Schmerzlichestem Genuß, / Verliebttem Haß, erquickendem Verdruß* (1767), Goethes Ozymoron von den *sehr ernstesten Scherzen*⁷, seine bemerkenswert kryptische Beteuerung, Faust sei *halb schuldig* und gewinne seine Wette *zur Hälfte*⁸ – habe also, so darf man verstehen, seinen Vertrag nur zur Hälfte geschlossen –, und noch seine Entscheidung, das Faust-Drama durch seine beiden Vorspiele explizit als Theater im Theater zu markieren, deuten sämtlich auf die antinomische Doppelstruktur, die Diabolie, die Selbstsuspendierung der eigentlich dramatischen Aktion hin. Fausts Drama ist das Drama eines Sprachaktivismus, der an seinem eigenen Prinzip, daß Handlungen absolut, an sich selbst nicht gebunden, somit inkonsistent und konventionsunfähig sind, zerschellt. Sein Agent ist kein Autor, sondern Akteur. Seine Semiotik eine gespaltene, doppelgängerische, immer halbierte, eine Simili- und Semi-Semiotik.

*

Im Text des Ersten Teils des „Faust“ wird nicht gesagt – und zwar weder in einer Regieanweisung, noch in den Partien der dramatis personae –, daß Faust seinen Vertrag mit dem Teufel tatsächlich unterzeichnet. Im ersten Akt des Zweiten Teils ist von einer zweiten Signatur die Rede, aber auch nur die Rede, denn sie findet nicht als solche, nicht in actu, nicht vor den Augen oder in den präsentativen Partien der handelnden Personen statt, sondern ist nur Gegenstand einer Erinnerung, die der Signatar selber nicht teilt. Diese Szene und, wie sich zeigen wird, Doppelszene markiert den vorläufigen Abschluß des polit-ökonomischen Debakels, in dem das kaiserliche Reich, an dessen Hof sich Faust aufhält, sein Rechtssystem, Militär, Administration, die ganze Bevölkerung und ihre überkommenen Lebensformen sich befinden. Sämtliche gesellschaftlichen, moralischen, politischen und ökonomischen Institutionen sind im Begriff zu kollabieren, es gibt keinen sozialen

⁷ In seinem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 17. März 1832 (BA 8, p. 735-36).

⁸ In dem Brief an Karl Ernst Schubarth vom 3. November 1820 (BA 8, p. 688).

Organismus mehr, sondern nur noch ein Aggregat von konfligierenden Einzelinteressen – *Wer jetzt will seinem Nachbar helfen?/ Ein jeder hat für sich zu tun.* (4847-48) – und selbst die Zentralmacht des Kaisers, bislang Garant gesellschaftlicher Integration und politischer Gerechtigkeit, zerfällt: *Wenn alle schädigen, alle leiden,/Geht selbst die Majestät zu Raub.* (4810-11) An die Stelle einer politischen Ökonomie der Kooperation, des natürlwüchsiggen Reichtums und seines unproblematischen Genusses ist eine Ökonomie des Mangels, der Schulden und der Schuld getreten, die noch die Zukunft mit Beschlag belegt. Durch *Antizipationen* (4871) und Kredite ist nämlich der gegenwärtige wie der künftige Besitz schon aufgezehrt, bevor er genossen werden kann: *Verpfändet ist der Pfühl im Bette,/Und auf den Tisch kommt vorgegessen Brot.* (4874-75) Fausts Formulierung von der *Frucht, die fault, eh' man sie bricht* (1686) hat sich im universal-ökonomischen Maßstab erfüllt.

Der zweiten Signatur des Faust-Dramas, derjenigen, die vom Kaiser unter die Staatskreditscheine gesetzt sein soll, fällt nun die Aufgabe zu, die in Bankrott geratene politische und gesellschaftliche Ökonomie des Kaiserreiches zu salvieren und mit der Restitution des Staatshaushalts dem Staat selber eine neue Basis zu verschaffen. Als tragfähig kann diese Basis aus Papier und Schrift indessen nur glaubhaft werden, wenn sie als Schatzanweisung, als Anweisung auf einen in Grund und Boden verborgenen Schatz ausgegeben wird. Die Assignatenmatrix, das *schicksalschwere Blatt,/Das alles Weh in Wohl verwandelt hat* (6055-56), verweist deshalb auf ein sogenanntes Pfand als seinen Referenten, von dessen „gesicherter“, tatsächlich aber bloß zugesicherter Existenz dies Blatt seine Authentifizierung als Wertzeichen empfangen soll: *Der Zettel hier ist tausend Kronen wert./Ihm liegt gesichert, als gewisses Pfand,/Unzahl vergrabnen Guts im Kaiserland./Nun ist gesorgt, damit der reiche Schatz,/Sogleich gehoben, diene zum Ersatz.* (6058-62) Die Semiotik des Papiergelds und damit die der politischen Gesellschaft, die sich nach seiner Ratio organisiert, ist die Semiotik des Kredits und also der Werbeglaubigung durch die kaiserliche Signatur; aber diese Werbeglaubigung durch eine höchste gesellschaftliche Autorität, hat selber sachlichen Wert nur, wenn sie durch eine materielle Werts substanz gedeckt ist. Doch grade diese Werts substanz gibt es nicht. Der Kredit, den die kaiserliche Unterschrift erteilt, besteht bloß in der Fiktion, es werde sie zu irgendeinem Zeitpunkt in der Zukunft geben. Dieser Kredit hat also, zukunftsgerichtet wie er ist, die Struktur eines Versprechens,

das seinerseits ebensosehr in einem Glaubensakt begründet ist, wie es selber glauben macht. Die Substanz des gesellschaftlichen Verkehrs, die Werts substanz, die von den Assignaten dargestellt wird, ist also nicht etwa gesellschaftlicher Reichtum an Bodenschätzen, sondern deren nichtverifizierbare Fiktion, sie ist ein Glaubensakt, Kredit. Und da dieser Kredit nicht von einer Privatperson einer anderen, sondern vom Kaiser als dem Vertreter der Staatsmacht dem Staat selbst erteilt wird, hat dieser Kredit die Struktur einer ursprünglichen Selbstakkreditierung, eines selbstschöpferischen Kontrakts mit sich, eines Glaubensakts, der das Geglaubte und die Gläubiger selbst erst setzt. Die Papiergeldemission ist ein fundamentalökonomisches und fundamentalpolitisches *credo, ergo sum*. Marx faßt diese axiologische Operation, auf der das gesamte System des Kapitalismus aufruht, in die Formel: *Der öffentliche Kredit wird zum Credo des Kapitals*.⁹

⁹ Karl Marx, „Das Kapital“, Bd 1 (MEW 23); Berlin: Dietz Verlag 1969, p. 782. – Marx, der seit den ökonomisch-philosophischen Manuskripten von 1844 immer wieder auf Formulierungen aus dem Ersten Teil des „Faust“ zurückgegriffen hat, um Struktur und Funktion des Geldes zu bestimmen, bezieht sich an dieser Stelle nicht auf Goethes Drama. Der sachliche Gehalt seiner Bemerkungen stimmt indessen mit dem von Goethes Szene überein und deshalb soll diese Passage hier im Zusammenhang zitiert sein: *Der einzige Teil des sogenannten Nationalreichtums, der wirklich in den Gesamtbesitz der modernen Völker eingeht, ist – ihre Staatsschuld. Daher ganz konsequent die moderne Doktrin, daß ein Volk umso reicher wird, je tiefer es sich verschuldet. Der öffentliche Kredit wird zum Credo des Kapitals. Und mit dem Entstehen der Staatsverschuldung tritt an die Stelle der Sünde gegen den heiligen Geist, für die keine Verzeihung ist, der Treubruch an der Staatsschuld./Die öffentliche Schuld wird einer der energischsten Hebel der ursprünglichen Akkumulation. Wie mit dem Schlag der Wünschelrute begabt sie das unproduktive Geld mit Zeugungskraft und verwandelt es so in Kapital, [. . .]. Die Staatsgläubiger geben in Wirklichkeit nichts, denn die geliehene Summe wird in öffentliche leicht übertragbare Schuldscheine verwandelt, die in ihren Händen fortfungieren, ganz als wären sie ebensoviel Bargeld. (l.c., pp. 782-83)* Die theologischen Konnotationen von Schuld, Glauben und Treue, ihre Assoziation mit dem heiligen Geist – und ungezählten anderen Geistern – und die Sexualmetaphorik ihrer Transformation in Kapital spielen in Goethes Szenen eine ebenso große Rolle wie in dieser Passage aus Marx' „Kritik der politischen Ökonomie“, die hier nur als Beispiel für einen Argumentations- und Metaphernkomplex zitiert wird, der alle seine Schriften durchzieht. Und auch die alchimistischen Verbindungen, in die das „Faust“-Drama die Geldproduktion stellt, fehlen bei Marx nicht; er berichtet von Bedingungen, unter denen Kapitalisten *klüger als die Alchemisten, aus nichts Gold machten* und fährt fort: *die ursprüngliche Akkumulation ging vonstatten ohne Vorschuß eines Schillings.* (l.c., p. 780) Ein Bargeldvorschuß wurde nicht gebraucht, weil der Kredit – und also die Verschuldung – selbst der Vorschuß war, der Bargeld, die neue Form von Bargeld, produzierte. Daß es sich für Marx bei diesem Prozeß der Erzeugung von Kapital aus Kredit nicht um

Der ganze erste Akt des Zweiten „Faust“ gilt der Darstellung dieses Credo, der dramatischen Analyse der Formen und der Sprache des Kredit. Um glaubhaft zu machen, daß es jene Schätze wirklich gibt, auf die später die Assignaten verweisen sollen, erinnert Mephisto zunächst an den kaiserlichen Besitzanspruch auf allen Boden unter Pflugschartiefe, der nach alter Tradition als ‚res nullius‘ der staatlichen Obrigkeit angehöre. *Bedenkt doch nur: [...] Wie der und der, so sehr es ihn erschreckte, / Sein Liebstes da und dortwohin versteckte. / So war's von je in mächtiger Römer Zeit, / Und so fortan, bis gestern, ja bis heut. / Das alles liegt im Boden still begraben, / Der Boden ist des Kaisers, der soll's haben.* (4937-38)¹⁰ Doch obwohl Mephistos Argument vom kaiserlichen Besitztitel im Staatsrecht des christlich-römischen Kaisertums wohl fundiert ist, stellt es nicht einfach einen Hinweis auf materielle Wertsubstanzen – Gold, Perlen, Edelsteine – dar, die dem bankrotten Staat zur Liquidität verhelfen und den Referenten für die Wertbehauptung des Papiergelds liefern könnten. Der in den fortgeschrittensten Wirtschaftstheorien seiner Zeitgenossen von Adam Smith bis Saint-Simon umfassend belesene und durch seine finanzpolitische Tätigkeit auch praktisch sachverständige Goethe hätte eine derartige Naivität einem Mephisto schwerlich zugemutet.¹¹ Mephistos historisch-juristisches Argument soll bloß glaub-

eine *creatio ex nihilo* handelt, sondern um seine Erzeugung unter Bedingungen der desintegrierenden Feudalwirtschaft, beeinträchtigt die strukturelle Bedeutung, die dem Credo bei der Genese des Kapitals zukommt, selbstverständlich nicht.

¹⁰ Zum Begriff der ‚res nullius‘ und ihrem Rechtsstatus im kaiserlichen und königlichen Fiscus des europäischen Mittelalters: Ernst Kantorowicz – ‘The King’s Two Bodies – A Study in Mediaeval Political Theology’ (Princeton University Press: Princeton 1957; pp. 164-192) und die frühere Studie „Christus – Fiscus“ (Synopsis: Festgabe für Alfred Weber; Heidelberg 1948; pp. 223-235). Die entsprechenden staatsrechtlichen Bestimmungen im Sachsen- und Frankenspiegel mögen Goethe aus seinem juristischen Studium oder seiner politischen Verwaltungsarbeit in Weimar bekannt gewesen sein. (Der Hinweis auf der *Römer Zeit* deutet freilich auf eine noch frühere Quelle, möglicherweise Caesar, vielleicht auch Tacitus’ „Germania“ (16), die allerdings nur von unterirdischen Fruchtspeichern berichtet.) Jedenfalls sind Mephistos Argumente historischer Art und nicht, wie die Schätze, deren Existenz sie plausibel machen sollen, Fiktionen. Entsprechend reagiert der Schatzmeister mit einem: *Das ist fürwahr des alten Kaisers Recht.* (4940)

¹¹ Bernd Mahl – „Goethes ökonomisches Wissen“ (Lang: Frankfurt/M., Bern 1982) enthält eine detaillierte Darstellung der wirtschaftstheoretischen und polit-ökonomischen Texte, die Goethe gelesen, selber verfaßt und deren Publikation er gefördert hat.

haft machen, daß ein Schatz verfügbar ist, und um dem Kreditgeld Kredit zu verschaffen, suggeriert er den Schluß von einer formalrechtlichen Bestimmung auf die Existenz ihres Anwendungsfalls, von einer Verfügung auf ihren Gegenstand, von einem Text auf eine gegenständliche Realität. Die Sprache der Kreditierung ist also zunächst die Sprache des referentiellen Trugschlusses, in dem zwei distinkte Realitäten behandelt werden, als wären sie ein und dieselbe, und also eine Sprache, für die alle Sprache und alle ihre Funktionen, sie mögen so weit voneinander unterschieden sein wie die referentiell-prädikative und die performative, wesentlich in Akten des Glaubens und des Glaubenmachens beruhen.

Die Rede vom *Schatz* muß aber auch gelesen werden als ein im Geist arbeitsfrommer Aufklärung gelegter pädagogischer Köder. *Doch kann ich nicht genug verkünden, / Was überall besitzlos harrend liegt, / Der Bauer, der die Furche pflügt, / Hebt einen Goldtopf mit der Scholle* (5007-10) – Mephisto zitiert hier Äsops Fabel von dem Schatz, nach dem zwar gegraben werden muß, der sich aber nicht als Gegenstand, sondern als Produkt des Grabens, als der durch die Sucharbeit selbst erst produzierte Schatz herausstellt.¹² Die feudale Ökonomie der Ausbeutung von Naturalschätzen, der der kaiserliche Hof noch anhängt, wird durch Mephistos Schatzversprechen auf eine Ökonomie der Arbeit hin geöffnet. Da der Referent des Papiergelds in keiner materiellen Werts substanz, in keinem soliden *Schatz* gefunden werden kann, wird die gesellschaftliche Arbeit, die in die permanente Suche nach ihm investiert wird, selbst zur Wertquelle und damit zum obersten gesellschaftlichen Wert. An die Stelle der Wertfiktion tritt, durch sie vermittelt, die produktive Arbeit, die Fiktionierung selbst als Wert. Und Mephisto zögert nicht, auch dem Kaiser zu empfehlen, an der handgreiflichen Arbeit dieser Wertbildung mitzuwirken. Der Kaiser hat nämlich die Moral von Mephistos Fabel nicht verstanden und setzt sein Vertrauen auch weiterhin allein in den Wert gegenständlicher Güter: *Hat etwas Wert, es muß zu Tage kommen. / Wer kennt den Schelm in tiefer Nacht genau? / Schwarz*

¹² Es handelt sich um Äsops Fabel (42) „Der Bauer und seine Söhne“ (in: Antike Fabeln; Aufbau-Verlag: Berlin, Weimar 1978; pp.31-32). Die Moral lautet dort: *Die Fabel beweist, daß Mühe und Arbeit ein Schatz sind für die Menschen*. Im V. Buch seiner Sammlung nimmt La Fontaine Äsops Fabel wieder auf und zieht den gleichen Schluß, *Que le travail est un trésor*. (La Fontaine: „Fables“, Verviers: Gerard o.J.; p. 151.) – Goethe hat zwar nicht diese, aber eine Reihe anderer äsopischer Fabeln übersetzt (BA 22, pp. 287-88); daß ihm diese dabei unbekannt geblieben sein sollte, ist mehr als unwahrscheinlich.

sind die Kühe, so die Katzen grau./Die Töpfe drunten, voll von Goldgewicht -/Zieh deinen Pflug und ackre sie ans Licht. (5034-38) Die respektlose Replik Mephistos: *Nimm Hack und Spaten, grabe selber./Die Bauernarbeit macht dich groß,/Und eine Herde goldner Kälber./Sie reißen sich vom Boden los.* (5039-42) Seine Größe hat der Kaiser für den Aufklärungsökonom Mephistopheles also nicht von Gottes und nicht von Gnaden der Natur, sondern allein aus der Arbeit seiner eigenen Hände. Sie, so lautet sein Versprechen, wird das Kapital der Kühe, die in der Nacht abstrakter Wertbegriffe grau sind, in die goldenen Kälber des Mammon verwandeln.¹³ Und Arbeit wird seine bloß allegorische Rede von den Schätzen der Natur in die demonstrative Sprache phänomenalen Reichtums übersetzen. *Dann ohne Zaudern, mit Entzücken/Kannst du dich selbst, wirst die Geliebte schmücken;/Ein leuchtend Farb- und Glanzgestein erhöht/Die Schönheit wie die Majestät.* (5043-45) Die Hohheit der Majestät, ihre repräsentative Kraft und politische Autorität verdankt sich in letzter Instanz der Arbeit und jede im emphatischen Sinn gesellschaftliche Erscheinung, jede politische und polit-ästhetische, ist wesentlich nichts anderes als ein fortwährendes Sichherausarbeiten aus dem Scheinlosen, Aphänomenalen, aus dem *Graben*, das Mephisto nicht nur mit der *Nachbarschaft der Unterwelt* (5017), sondern unmittelbar vor Fausts Tod, kalauernd nach seiner Art, mit dem *Grab* in Verbindung bringt (11558) und die man, da er im selben Zusammenhang von Lesen spricht, auch mit einem gewissen *graphein*, einem Schreiben – und Unterschreiben – in Verbindung bringen darf.¹⁴ Die Kraft der Gesellschaft liegt in der produktiven Arbeit, die aus der Erde, dem Unsichtbaren und Unerfahrbaren, aus der Nähe zum Tod die Güter fürs Leben zutage fördert; sie liegt im tätigen Glauben, der das Verborgene und niemals gänzlich zu Entbergende in die Welt der Phänomene führt und das feudale System der unmittelbaren Wertevidenz durch die Ökonomie des Ungegenständlichen, durch die Arbeit des Kredits reformiert.

Mephistos Replik auf die feudalen Naivitäten des Kaisers enthält nicht nur eine Lehre über Arbeitsmoral und Arbeit als Wertsubstrat. Sie belehrt gleichzeitig über eine Sprache, die der Produktionsform des Werts entspricht. Wenn Mephisto nämlich den

¹³ Cf. Moses 2, 32; 4.

¹⁴ Mephisto: *Man spricht, wie man mir Nachricht gab,/Von keinem Graben, doch vom Grab.* (11557-58) Und wenig später: *„Da ist's vorbei!“ Was ist daran zu lesen?* (11600)

Reichtum als verborgen, *versteckt, begraben* (4934/37), in der *Nachbarschaft der Unterwelt* (5017) ansiedelt, so nicht um dem Obskurantismus seiner Naturwüchsigkeit Vorschub zu leisten, sondern um anzudeuten, daß die Werts substanz sich nie als positive Habe und nie als handgreifliches Phänomen präsentiert. *Doch – werdet ihr dem Kundigen glauben – /Verfault ist längst das Holz der Dauben, /Der Weinstein schuf dem Wein ein Faß. /Essenzen solcher edlen Weine, /Gold und Juwelen nicht alleine /Umhüllen sich mit Nacht und Graus. /Der Weise forscht hier unverdrossen; /Am Tag erkennen, das sind Possen, /Im Finstern sind Mysterien zu Haus.* (5024-32) ‚Physis kryptesthai philei‘ – und nicht nur die Natur, Matrix aller Erscheinungen, liebt, sich selber zu verbergen und sich also *in* ihrer Erscheinung zu verbergen; kryptophil ist auch die Sprache von ihren Schätzen, wenn sie ihr Geheimnis zur Erscheinung bringen soll: sie kann nicht die ‚oratio directa‘, sie muß die ‚oratio obliqua sive inversa‘ der Allegorie sein, die die *Essenzen* der Natur wie diese selbst nur in ihrer selbsterzeugten Umhüllung präsentiert, die Schatz sagt, während sie unabschließbare Schatzerzeugung meint, und an den Glauben appellieren muß, weil die Selbstverhüllung der Natur in ihren Manifestationen kognitive Sicherheit ausschließt.¹⁵ Die Natur, Selbstproduktion im

¹⁵ Quintilian definiert die Allegorie als Inversion – und Lessing zitiert diese Definition in der ersten der Goethe mit Sicherheit bekannten „Abhandlungen über die Fabel“ – *Allegoria, quam Inversionem interpretatur, aliud verbis, aliud sensu ostendit ac etiam interim contrarium.* (Institutio oratoria, lib. VIII. cap. 6. Hier zitiert nach G.E.Lessing – „Schriften“ Bd 1, ed. K. Wölfel, Insel: Frankfurt/M. 1967; p. 10.)

Die Rede von der konstitutiven Selbstverhüllung der Natur, die Mephisto in den Mund gelegt wird, ist selbstverständlich ein zentraler Teil von Goethes eigener Naturauffassung, wie sie besonders deutlich in dem aphoristischen Text aus den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts „Die Natur“ formuliert wird. Von ihr heißt es dort: *Sie spricht unaufhörlich mit uns und verrät uns ihr Geheimnis nicht. [. . .] Sie hat sich einen eigenen allumfassenden Sinn vorbehalten, den ihr niemand abmerken kann. [. . .] Sie treibt's mit vielen so im Verborgenen, daß sie's zu Ende spielt, ehe sie's merken. [. . .] Sie freut sich an der Illusion. Wer diese in sich und andern zerstört, den straft sie als der strengste Tyrann. [. . .] Sie ist ganz, und doch immer unvollendet. [. . .] Sie verbirgt sich in tausend Namen und Termen, und ist immer dieselbe.* (J.W.Goethe – „Naturwissenschaftliche Schriften“, Erster Teil; Gedenkausgabe, ed. E. Beutler; Artemis: Zürich 1964; pp. 921-24.) – Es ist im Hinblick auf das Problem der Schrift und ihrer Authentifizierung, dem sich diese Studie an einer späteren Stelle zuzuwenden hat, mehr als eine Kuriosität, daß Goethe in seinen Erläuterungen zu dieser Arbeit 1828 bemerkt, er könne sich *faktisch . . . nicht erinnern*, diese Betrachtungen verfaßt zu haben, sie stimmten aber mit seinen damaligen Vorstellungen überein und seien *von einer wohlbe-*

Entzug, ist allegorisch verfaßt: das von ihr Offenbarte ist etwas anderes als sie selbst. Und so muß die Sprache von ihren Schätzen und von ihr als Schatz immer etwas anderes und wieder anderes meinen als sie sagt: sie muß selber die Arbeit des Bedeutens sein, die in der Abwesenheit endgültiger Evidenz sich unendlich fortsetzen, immer weitere Bedeutungen produzieren muß, aber jede von ihnen bloß als geglaubte, keine als unmittelbar sinnlich gewiß darstellen kann. Arbeit ist tätiger und tätig nach seiner Bestätigung suchender Glaube, die unablässige praktische Beziehung auf ein nie gegebenes Gut – heiße es Reichtum, Bildung, Glück oder Sinn –, und seine sprachliche Form ist der Prozeß der Allegorie.¹⁶

Technische Reinterpretation der Natur als ‚natura naturans‘, Produktionstheorie des Wertes und allegorische Sprachform geben sich nun aber ausgerechnet im Part des Mephisto ein Stelldichein: er ist der Geist, der *stets verneint* und kraft seiner negativen Intentionen *stets das Gute schafft* (1335-38), der negative Dialektiker der Produktion.¹⁷ Seine Verbindung zur *Unterwelt*, zum Finstern, Unaufgeklärten ist nicht die des Obskurantisten, sondern dessen,

kannten Hand geschrieben, deren ich mich in den achtziger Jahren in meinen Geschäften zu bedienen pflegte. (l.c., p. 925) Heinrich Funck hat dagegen den Nachweis zu erbringen versucht, daß G. Chr. Tobler der alleinige Verfasser dieses Aufsatzes war; in: Heinrich Funck: „G. Chr. Tobler, der Verfasser des pseudo-goetheschen Hymnus ‚Die Natur‘“ (in: „Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1924“; Zürich 1923; pp. 71-97).

¹⁶ Es ist hier nicht der Ort, der Vorgeschichte dieser Konfiguration von Glaube, Arbeit und Allegorie – und das heißt sowohl der Sozial- wie der Erkenntnisgeschichte dieser drei großen Kategorien – nachzugehen. Aber sie tritt in der deutschen Reformation, die das *sola fide* verkündet und das *sola labore* praktiziert, nicht zum erstenmal und in den großen onto-theologischen Diskussionen über Glauben und Wissen um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert nicht zum letztenmal im Zusammenhang der Reformulierung semiotischer Probleme auf. Die Erbauung (*aedificatio*) des Glaubens durch die Allegorie ist schon das Thema der mittelalterlichen exegetischen Literatur. Der heilige Bernhard schreibt: *Transivimus allegoriarum umbras, aedificata est fides*; Aelred de Rievaulx: *Haec ad aedificationem fidei dicta sint*; Jean de Kelso über die Arbeit des Exegeten: *Dum per allegoriae exercitium mysteria historia pandit, in arcem fidei fabricam mentis extollit.* (Sämtliche Zitate nach: Henri de Lubac – ‘Exegèse Médiévale, Les quatre sens de l’écriture’, v. I, 2; Paris: Aubier 1959; pp. 530-31.) Während aber der Glaube – und hier ist immer der christliche gemeint – durch die Arbeit der Allegorie aufgebaut wird, bedarf es schon des Glaubens, um die Allegorie überhaupt als Allegorie zu erkennen (l.c., p. 529).

¹⁷ Als eine Figur der Arbeit des Negativen wird Mephisto auch vom ‚Herrn‘ im Prolog im Himmel charakterisiert: *Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschaffen, / Er liebt sich bald die unbedingte Ruh, / Drum geb’ ich gern ihm den Gesellen zu, / Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.* (340-48)

der auf der Unabschließbarkeit der Arbeit und schließlich auf der zyklischen Immergleichheit und Vergeblichkeit der Produktion besteht.¹⁸ Aber wenn Mephisto zum Glauben einlädt, hat man Grund, an diesem Glauben selbst zu zweifeln und diesen Zweifel als genau das Moment des Glaubens zu verstehen, das ihn zur fortgesetzten Suche nach Bestätigung im Handeln oder nach Anerkennung im Glauben anderer antreibt.

Die Arbeit der Anerkennung ist also in allen juristischen, mythologischen und alchemistischen Masken, unter denen Mephisto sie empfiehlt, das wahre Geheimnis staatlichen Reichtums und gesellschaftlicher Kohärenz. Als immer unabgeschlossener Prozeß gesellschaftlicher Produktion – und der Produktion der Gesellschaft – ist diese Arbeit die Tätigkeit des Glaubens, fragil, zweifelhaft und widerrufbar, im Aufschub unmittelbarer Evidenz indessen immer wieder Raum für Hypothesen und Fiktionen gebend. Und so ist diese Arbeit des Glaubens nicht nur das Geheimnis der Masken, unter denen sie sich darstellt, sie ist selber Produktion von Masken, literarischen und ökonomischen Figuren des Kredits, und die Gesellschaft, die sich in ihrem Medium konstituiert, eine Gesellschaft aus Kreditfiktion und Hypothekenpoesie. Dem Kaiser, dem unbelehrten Dilettanten der Unmittelbarkeit, muß, als er sich auf die Schatzsuche machen will, bedeutet werden, er habe zunächst mit den bloßen Masken der Schatzproduktion vorlieb zu nehmen und müsse, bevor er sich dem Reichtum selbst zuwenden könne, sich erst im Glauben an ihn üben. *Erst müssen wir in Fassung uns versöhnen, / Das Untre durch das Obere verdienen. / Wer Gutes will, der sei erst gut; / [. . .] / Wer Wunder hofft, der stärke seinen Glauben.* (5051-56). In der Mummenschanz, die mit diesen Worten angekündigt wird, treten dann nicht Schätze, sondern in der Tat die Figuren des Glaubens, der Arbeits- und Handelsgesell-

¹⁸ In seinem Nekrolog auf Faust, den man sich nicht ohne einen Ton der Klage zu denken hat, räsoniert Mephisto: *Was soll uns denn das ew'ge Schaffen! / Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen! / „Da ist's vorbei!“ Was ist daran zu lesen? / Es ist so gut als wär' es nicht gewesen, / Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre.* (11598-602) Dies ist das desolote Fazit, das den Worten des Chors über die stehengebliebene Uhr folgt: *Sie schweigt wie Mitternacht*. Schwer zu glauben, daß Nietzsches seine Lehre von der ewigen Wiederkehr des Gleichen im dritten Teil von „Also sprach Zarathustra“, daß er das ‚andere Tanzlied‘ von der tiefen Mitternacht nicht auch gegen den mephistophelischen Befund geschrieben hat. – Mephistos trübsinnige Darstellung der ewigen Wiederkehr hat ihr Pendant an den Worten der Erichtho, die am Eingang der Klassischen Walpurgisnacht stehen: *Wie oft schon wiederholt' sich's! wird sich immerfort / Ins Ewige wiederholen* ... (7012-13)

schaft in mythologischer Maskerade auf –: Krämerinnen und Waren als bukolische Gärtnerinnen (5115), Weberinnen als griechische Schicksalsgottheiten (5305-5344), gewinnbringende Tätigkeit als Göttin Viktoria (5449-56), Arbeiter als Gnomen (5840-63). Die Sprache der Kreditökonomie ist nicht die der unmittelbaren sinnlichen Vergegenwärtigung im Symbol, sondern die des virtuell unendlichen Aufschubs der Bedeutung in der Allegorie. Ihr Erkenntnisgehalt bleibt dem Zweifel ausgesetzt und deshalb ist sie nicht Gegenstand des Wissens, sondern der Vermutung, der Konjektur, allenfalls der Konvention und immer wieder des Glaubens. Und glaublich wiederum ist sie nicht ihrer Wahrscheinlichkeit, noch weniger ihrer Wahrheit wegen, sondern weil die Erscheinungen, die sie hervorruft, Gegenstände ausschließlich des Glaubens, nach Verstandesbegriffen aber unmöglich sind. *Mit Augen schaut nun, was ihr kühn begehrt, / Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert.* (6419-20)¹⁹ So sagt Mephisto kurz bevor der erste Akt des Zweiten

¹⁹ Die Inversion dieser Formulierung erscheint im dritten Akt; dort sagt der Chor zu Phorkyas-Mephisto – und diesmal beziehen sich die Worte auf das Liebesidyll zwischen Faust und Helena –: *Hören möchten wir am liebsten, was wir gar nicht glauben können* (9583).

Gegenstand der poetischen Darstellung ist nach der Lehre der Aristotelischen „Poetik“ das Mögliche und somit Allgemeine, während die historische Darstellung auf das wirklich Geschehene, Besondere eingeschränkt bleibt – daher die philosophische Überlegenheit der Dichtung über die Geschichtsschreibung. Das Mögliche (*dynaton*) ist für Aristoteles aber zugleich das Glaubwürdige (*pithanon*) (1451 b). Kein Zweifel, daß Mephistos Aperçu als Replik auf die aristotelische Poetik zu verstehen ist. (Goethe hat sich 1826 und 27, also während der Wiederaufnahme der Arbeit am Zweiten „Faust“, mehrfach intensiv mit Aristoteles' „Poetik“ befaßt und seine Gedanken zur werkimmanenten Katharsis 1827 in dem Aufsatz „Nachlese zu Aristoteles' „Poetik“ veröffentlicht. Cf. BA 18, pp. 121-25.) Faust selber wird im zweiten Akt des Zweiten Teils von Manto durch seine Beziehung zum Unmöglichen charakterisiert: *Den lieb' ich, sagt sie zu Chiron, der Unmögliches begehrt.* (7488)

Einen weiteren Aspekt der Faust'schen Poetik des Unmöglichen, in dem sie sich mit der des Erhabenen berührt, zeigen die programmatischen (genauer postgrammatischen) Schlußverse des Chorus mysticus, in denen es heißt: *Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereignis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan* (12106-09). ‚Unzulänglich‘ ist das, was sich dem Zugriff, dem Zulangen entzieht – das macht eine der aus dem Nachlaß veröffentlichten „Maximen und Reflexionen“ deutlich, in der Goethe notiert: *Das Unzulängliche widerstrebt mehr, als man denken sollte, dem Auslängenden.* (BA 18, p. 648) Das Unzulängliche, durch keine Handlung und keine Vorstellung Erlangbare, durch keine Beschreibung Erreichbare, das für Wissen und Glauben Unmögliches ist das Ereignis der Gnade, die im Schlußakt des Zweiten „Faust“ interveniert und die Goethe im gesamten „Faust“-Drama am Werk gesehen haben mag. (Zur Deutung des Begriffs *das Unzulängliche* Weiteres in der Studie von Hildebrecht Hommel „Das ‚Unzu-

„Faust“ in der Erscheinung von Helena und Paris kulminiert. Mit dieser anti-aristotelischen Poetik der Unmöglichkeit hat die Ästhetik des Kredits eine Peripetie erreicht: wenn nur das Unmögliche des Glaubens wert ist, dann sind der Glaube und seine Gegenstände vor dem Verstand diskreditiert. Die Figuren des Glaubens sind Schein. Aber Schein sind auch die Figuren seiner Diskreditierung. Schein also und Glaube, so schwach sie sein mögen, erweisen sich als mächtig genug, ihre Unvermeidlichkeit noch in ihrem Selbstdementi zu behaupten. Ihr Element und das des Kredits ist das einer Reproduktion durch Negationen.

*

Eine der Figuren der Mummenschanz ist der Knabe Lenker. Unter allen Gestalten der Scheinbarkeit und Flüchtigkeit ist er die flüchtigste, die einzige, die den Maskenzug vor seinem Ende verläßt, und diejenige, in der die Flüchtigkeit und Scheinbarkeit von allen andren zum Thema wird. Sie ist eine Figur der Figuralität. Den Herold, dessen Amt es ist, die einzelnen Masken vorzustellen und zu erklären, fordert er auf: *Herold auf! nach deiner Weise, /Ehe wir von euch entfliehen, /Uns zu schildern, uns zu nennen; /Denn wir sind Allegorien, /Und so solltest du uns kennen.* (5528-32) Da der Hofhermeneut seines exegetischen Amtes nicht walten, sie nicht beim Namen nennen, sondern bloß ihre Erscheinung beschreiben kann, stellt der Knabe Lenker sich selber vor: *Bin die Verschwendung, bin die Poesie, /Bin der Poet, der sich vollendet, /Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.* (5573-75) Lenker ist also die Allegorie der Poesie. Oder vielmehr: er nennt sich die Allegorie der Poesie. Die Selbstbenennung des Allegorischen kann aber nicht anders als zweideutig und widersprüchlich sein. Denn sie erklärt zum einen, daß sie eine Allegorie, zum andern, daß noch diese Erklärung selber allegorisch, daß sie also keine Allegorie, sondern eine Allegorie der Allegorie und also sowohl eine Allegorie – und zwar Meta-Allegorie – wie auch keine Allegorie sei.²⁰ Sie ist, mit einem

längliche‘ im Chorus mysticus (Faust II) ein Nachklang aus Euripides“, in: Hildebrecht Hommel – „Symbola, Kleine Schriften zur Literatur- und Kulturschichte der Antike“, Bd II (Olms: Hildesheim 1988), pp. 185-99.)

²⁰ Der erste, der diese für die Struktur des gesamten Textes kardinale Wendung der Allegorie in ihrer Selbstbenennung erkannt hat, ist Heinz Schlaffer, der in „Faust Zweiter Teil – Die Allegorie des 19. Jahrhunderts“ (Metzler: Stuttgart 1981)

monströsen Begriff für eine komplexe Sache, eine Allo-Allegorie. Als solche bedeutet sie nicht nur etwas anderes als was sie sagt – dann wäre sie bloße Allegorie –, sie bedeutet als Allo-Allegorie, daß sie etwas anderes tut als bedeuten. Sie verschwendet nicht nur den sinnlichen Schein an die abstrakte Bedeutung, wie jede andere allegorische Figur es tut; sie verschwendet noch jene abstrakte Bedeutung, ihr eigenes Bedeuten, sich selbst, und bleibt nur das flüchtige Reden von dieser Selbstverschwendung, ein Sprach-schein. Poesie ist nicht bloß Allegorie der Allegorie; sie ist eben deshalb, nämlich weil sie das auf die Allegorie irreduzible Pseudos ihrer Bedeutung exponiert, auch die Aufzehrung der Allegorie. *Bin die Verschwendung, bin die Poesie* –: Poesie im Stände der Allegorie ist dies, daß sie sich in ihren Aussagen und Selbstaussagen, daß sie ihre Aussagen und sich selbst, ihre Bedeutung, verschwendet und Verschwendung der Poesie bis zur Elision des Subjekts ihrer Rede ist. Und da in ihr die Poesie des gesamten Faust-Dramas redet, verschwindet in ihr als der Figur ihrer Differenz von sich selbst auch das gesamte Drama der Selbstsuche und des tätigen Strebens in Schein. Denn diese Figur ist nicht das Behältnis, in dem sich ein Reichtum an Begriffen und Einsichten, an Bedeutungen und Erfahrungen akkumuliert, der im Bildungsschatz der Mächtigen und ihrer Herolde gehortet werden könnte, sondern ist Verschwindenlassen dieses Reichtums und Depotenzierung der Potentaten, die mit ihr Handel treiben könnten. Sie hält nichts für sich selbst zurück wie der Geiz, der *Verheimlicher*²¹, der zusammen mit dem Gott des Reichtums auf dem von ihr gelenkten

schreibt: *War der Herold Darsteller der Darstellung (wodurch die Allegorie vorbereitet wurde), so ist der Knabe Lenker die Allegorie der Allegorie (wodurch die Allegorie vollendet wird).* (l.c., p. 78) Freilich wird sie *vollendet*, und davon sieht Schläffer ab, nur um den Preis ihrer Auflösung: was sich selbst als Allegorie bezeichnet, markiert eben damit eine Differenz zu sich ‚selbst‘, die ihm nicht mehr erlaubt, bloß allegorisch zu sein. Die Allegorie wird in ihrer Selbstreflexion aufgebraucht. Es entspricht dieser Selbstkonsumtion des Allegorischen – die in der Verbrennung des Pan am Ende derselben Szene ihren dramatischen Höhepunkt findet –, daß der Knabe Lenker sich alsbald als *Verschwendung* und also als Verschwendung der Allegorie vorstellt (5573-75). Dieser hyper- und metall-allegorische Zug geht aber ebenso wie über den traditionellen Begriff der Allegorie über den avanciertesten hinaus, der in der neueren Literaturtheorie entwickelt worden ist, denjenigen von Paul de Man. Denn für ihn ist Allegorie wohl eine Metafigur, aber eine, die bloß die Regel – und somit den Wiederholungszwang – des Selbstdementi aller Figuralrhetorik diktiert.

²¹ So wird der Geiz in den Paralipomena 81 und 82 (vom 16. und 22. Dezember 1827) genannt (BA 8, p. 600).

Wagen einfährt. Im Unterschied zur bloßen Allegorie ist sie nicht tiefgründig, verklausuliert oder ängstlich, sondern die Freigebigkeit, die Offenbarkeit und Generosität selbst: *Nicht insgeheim vollführ ich meine Taten, / Ich atme nur und schon bin ich verraten.* (5705-06) Wie ihre Offenbarkeit sie vom Geiz unterscheidet, so liegt ihre Differenz zum Reichtum, den sie in die Festgesellschaft lenkt, in ihrer Generosität. Vom *Gott des Reichtums*, Plutus, wird gesagt *Er hat nichts weiter zu erstreben, / . . . / Und seine reine Lust zu geben / Ist größer als Besitz und Glück.* (5556-59); aber Plutus ist selber nicht der Gebende, sondern das abstrakte in sich ruhende Vermögen, das erst von der Poesie aktiviert, zur Gabe gemacht und ausgeteilt wird – so spricht der Knabe Lenker zu Plutus: *Wo du verweilst ist Fülle; wo ich bin / Fühlt jeder sich im herrlichsten Gewinn. / (. . .) / Die Deinen freilich können müßig ruhn, / Doch wer mir folgt, hat immer was zu tun.* (5699-704)

Poesie wäre aber nicht Verschwendung und Selbstverschwendung, wenn sie sich in der Überführung von Fülle in Selbstgefühl, von Reichtum in tätigen Gewinn erschöpfte. Plutus sagt zum Lenker: *Bist reicher, als ich selber bin* (5625), und dieser sagt über sein Verhältnis zu Plutus: *Beleb' und schmück' ihm Tanz und Schmaus, / Das, was ihm fehlt, das teil ich aus.* (5579) Die Poesie ist also reicher als reich und reicher als der Reichtum selbst, weil erst sie jeden Reichtum belebt und also allererst zum Reichtum macht, weil erst in ihr der Reichtum zur Sprache und zur Erscheinung kommt. So teilt sie aus, was nicht Besitz, Habe oder Vermögen ist, nicht die Fülle, sondern das, was ihr fehlt: ihre Erscheinung, ihre Austeilung, ihre Mitteilung. Poesie gibt, was sie nicht hat und was niemals Gegenstand einer Habe sein kann.²² Sie gibt also schlechthin, gibt noch das Geben selber, gibt sich selber und ihr Geben hin und läßt sich deshalb niemals als ein bloß Gegebenes, als gegenständlicher Besitz aneignen. Sie muß, als reines Geben, auch das Geben ihrer Gaben geben und sich also noch aus den Händen der Begabten weitergeben. Sie gibt alles und das Geben und gibt also – auch das gehört zum Paradox des Gebens – nur den Schein und

²² Daß es gibt, was es selbst nicht hat, ist für Plotin („Enneaden“ VI 7, 15) die Auszeichnung des Einen, Guten, das zugleich ein Schönes ist: dieser plotinische Gedanke mag von Goethe in die Charakteristik des Knaben Lenker aufgenommen worden sein. Zu anderen Plotinspielen in Goethes Texten cf. Fußnoten 34 und 37. (Zum plotinischen Motiv des Gebens cf. die schöne Studie „Le Bien donne ce qu'il n'a pas“ von Jean-Louis Chrétien in seinem Buch „La voix nue“, Paris: Minuit 1990; pp. 259-74.)

gibt sich den Schein des Gebens. Wenn auf die Forderung hin, seine Künste sehen zu lassen, Lenker seine Gaben *umherschneippt*, nämlich in kurzen Stößen um sich wirft, und dazu sagt *Hier seht mich nur ein Schnippchen schlagen* (5582), dann ist dies Umherschneiden von Geschenken ein literalisiertes Wortspiel. „Ein Schnippchen schlagen“ bedeutet ‚in die Irre führen‘, ‚täuschen‘, und Perlen, Spangen, Juwelen *immerfort umherschneippend* gibt Lenker seine Gaben und gibt sein Geben also selber vor. Was er gibt, sind Worte vom Geben – und auch deshalb gilt von ihm, daß er austeilt, was dem Gott des Reichtums fehlt: mit dem Reichtum nämlich verteilt er zugleich den Mangel. Allegorie – und also Verschwendung – der Allegorie, ist Lenkers Poesie nicht eigentlich Gabe, sondern Vorgabe jeder Gabe, der Anschein des Gebens, der jeder möglichen Gabe mitgegeben sein muß, ohne sich in einer einzigen in eine manifeste Habe verwandeln zu können. Sie ist inappropriierbarer, nur unter der Zumutung seines Selbstdementi gültiger Kredit: Kredit im Stand der Diskreditierung. Von dem, der seine Geschenke zu fassen versucht, heißt es: *Was einer noch so emsig griffe, / Des hat er wirklich schlechten Lohn, / Die Gabe flattert ihm davon. / Es löst sich auf das Perlenband, / Ihm krabbeln Käfer in der Hand* (5595-99).²³

²³ Adam Müller hat in seinen Vorlesungen „Die Elemente der Staatskunst“ 1809 zur Verdeutlichung des Doppelcharakters allen Reichtums, Privateigentum und Nationaleigentum gleichzeitig zu sein, zwischen dem Besitz von Produktions- und Konsumtionsgütern auf der einen Seite und auf der anderen dem Besitz von Gütern unterschieden, die aus der Zirkulationssphäre ohne Schaden herausgenommen werden können, weil ihnen nur ein *pretium affectionis* zukommt. Als Beispiel für Sachen mit *individuellem* Wert nennt Müller mehrfach *Conchylien, Insecten und andere Naturmerkwürdigkeiten* (Adam Müller – „Die Elemente der Staatskunst“, Bd 1; Jena: Gustav Fischer 1922; pp. 341-44). In dem Augenblick, in dem ein Gegenstand dem Tausch und damit dem gesellschaftlichen Kontinuum, das allgemeinen Wert verleiht, entzogen wird, hört es auf, Besitz der Menschheit zu sein und verliert seinen *bürgerlichen* Wert. Müller schreibt: *Der Reichtum ist also kein Begriff; er liegt nicht in den bloßen Sachen, er läßt sich nicht festhalten, indem man die Sachen festhält, oder vermehrt* (l.c., p. 348) –: indem der Reichtum festgehalten wird, verwandelt er sich, so kann man Müllers Argument fortsetzen, in Insekten, Käfer. Die Nähe von Goethes Versen zur Theorie Müllers ist umso auffälliger, als dessen Nationalökonomie eine Ökonomie des *kaiserlichen Worts*, des *National-Worts* ist und ihm erlaubt, vom Papier- oder *Credit-Geld* als *Wort-Geld* zu sprechen, dessen ‚Idee‘ *eine allen Individuen der bürgerlichen Gesellschaft inhärierende Eigenschaft ist*. (l.c., p. 353-54) Die Substanz der Gesellschaft ist für Müller das poeto-ökonomische Wort, das *Wort-Geld*. Und dies Geld bewirkt die Poetisierung, Harmonisierung, Romantisierung der Gesellschaft. Goethe geht von einem ähnlichen Befund nur aus, um seine Implikationen kritisch aufzulösen.

Für die Struktur der poetischen Sprache, die hier exponiert wird, für die Struktur der Diskreditierung, der Verschwendung der Allegorie als Vorgabe und Schein bleibt es indessen entscheidend, daß der Schein, den Lenker austeilte, nicht Schein ohne Wesen, nicht der leere Schein eines gebrochenen Versprechens oder einer täuschenden Phantasmagorie ist. Als einen Trickbetrüger denunziert nur der unverständige – nämlich nur verständige – Herold den Lenker: *Wie doch der Schelm so viel verheißt/Und nur verleiht, was golden gleißt!* (5604-05); aber Lenkers Replik macht mit ebenso großer Entschiedenheit wie Dezenz in der Doppeldeutigkeit der Formulierung von *der Schale Wesen* deutlich, daß es um den Schein der Poesie völlig anders bestellt ist: *Zwar Masken, merk' ich, weißt du zu verkünden,/Allein der Schale Wesen zu ergründen,/Sind Herolds Hofgeschäfte nicht;/Das fordert schärferes Gesicht.* (5606-09) Wenn der Herold die Diskrepanz zwischen Schale und Wesen moniert, entgeht ihm, daß es eine solche Diskrepanz in Poesie und Schönheit nicht gibt – ihr Wesen ist Wesen nämlich nur in der Verhüllung, ist Wesen *der* Verhüllung, nicht unter ihr, und diese Hülle also die einzige Stätte der Produktion des Wesens, die Stätte seiner Herausführung, seiner Erscheinung, seiner Mit- und Austeilung. Herausführung, Vorführung, Hervorlenkung und in diesem Sinne Pro-duktion ist das Geschäft des Knaben Lenker und der von ihm verbreitete Schein der Schönheit nichts anderes als die Ausgabe und Verteilung jenes Reichtums, der ohne diese Verteilung nichtig wäre, niemals in die Erscheinung treten, gesellschaftliche Wirklichkeit und selber das Element der Wirklichkeit der Gesellschaft werden könnte. Pro-duktion ist Phänomenalisierung, und Lenker ist ihr Agent. Was er vorführt ist ein Reichtum, der nur in eben dieser Vorführung in die Erscheinung und den Schein seinen Ort hat. Reichtum ist ein gesellschaftliches, also in letzter Instanz ein sprachliches und, wie Goethe insistiert, poetisches Phänomen, und deshalb liegt er nicht diesseits oder jenseits seiner sprachlichen Erscheinungen, sondern in ihnen allein: in der Verheißung, im Versprechen, im Glaubenmachen und Kredit. Der Gegensatz von Wesen und Schale wird in der Ökonomie der sprachlichen Produktion gegenstandslos.²⁴ Was erscheint,

²⁴ In einem kurzen polemischen Text von 1821, später unter dem Titel „Allerdings (Dem Physiker)“ berühmt geworden, wird der Natur mit derselben Metaphorik von Schale und Kern zugeschrieben, was in „Faust II“ von der Dichtung gesagt wird: *Alles gibt sie reichlich und gern;/Natur hat weder Kern/Noch Schale,/Alles ist sie mit einem Male.* (BA 1, p. 555 f.) Hegel, der das Gedicht aus seiner

ist nicht außer in seiner Erscheinung, denn diese ist nicht die akzidentelle einer Sache, die sich hinter der Erscheinung verbergen könnte, sondern die wesentliche, vermöge deren es diese Sache allererst *gibt*. So wie Faust zu Beginn desselben Aktes sagt *Am farbigen Abglanz haben wir das Leben* (4727), so könnte Lenker sagen, am Glanze selber haben wir sein Wesen. Was die Poesie als Erscheinung darbietet, ist nicht derivative Nachahmung einer vorgegebenen Substanz, keine mimetische Nachbildung und Komplettierung eines in der ‚Natur‘, etwa als ‚Schatz‘, vorgegebenen Modells und auch kein Zeichen, das auf einen von ihm unabhängigen Gegenstand referieren würde. Diese Erscheinung ist vielmehr die Form – und die einzige Form –, in der eine Substanz, ein Modell, ein Gegenstand sich darstellt: nicht seine Nachahmung, sondern seine Vorführung, seine Hervorbringung, seine Produktion selbst. Trug ist diese Erscheinung nur für den, der in ihm das Ding an sich, die Sache selbst oder das Mittel zu ihr sucht. Wer sie als die wesentliche Ferne des Nächsten sieht, dem erscheint sie als Schönheit. In der Parallelszene zur Fabrikation des Kreditgelds wird sie in der Gestalt der Helena auf die Bühne zitiert und entzieht sich dem Zugriff von Faust so wie zuvor sich die Gaben des Lenkers und Plutos Reichtum dem Griff der Habgierigen entzogen. Weil Schönheit statt die Verhüllung des Wesens das Wesen selbst in

Erstveröffentlichung in „Zur Morphologie“ kannte, hat es, eine bemerkenswerte Rarität, wohl vollständig in seiner Vorlesung zur Einleitung in den naturphilosophischen Teil seiner „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften“ zitiert; aus Mitschriften oder Exzerpten ist es dann dem ‚Zusatz‘ zum § 246 einverleibt worden. Die Affinität zwischen Hegel und Goethe in gerade diesem Punkt verdient bemerkt zu werden, weil sie sich über die Grenzen der Naturphilosophie ins Gebiet der Ästhetik fortsetzt und dort insbesondere in der Bestimmung, das Schöne sei *das sinnliche Scheinen der Idee*, deutlich wird („Vorlesungen über die Ästhetik“, Bd I; l.c., p. 151). Diese Affinität zwischen ihren expliziten kunsttheoretischen Positionen sagt freilich noch nichts über die äußerst kritische literarische Transformation, der Goethe seine Überzeugungen unterwarf und die bei Hegel kaum auf Verständnis stoßen konnte.

Während er hier auf der Untrennbarkeit von Schale und Wesen, Schein und Sein besteht, macht Goethe ihre Trennung im vierten Akt als Taktik im Kampf der Kaiser zum Thema. Dort sagt Mephisto von den *Undinen*: *Durch Weiberkünste, schwer zu kennen, / Verstehen sie vom Sein den Schein zu trennen, / Und jeder schwört, das sei das Sein.* (10714-16) So taktisch diese Trennung sein mag – und sie erscheint hier, wie bei Goethe meistens, im Zusammenhang mit dem Wasser und seinen Lichtreflexen –, die konsequente Inversion von Schein in Sein, die ihr folgt, wiederholt nur die Ontologisierung des bloß Phänomenalen, die schon mit dem Satz von der Kontinuität zwischen Schale und Wesen behauptet wird. Nie ist die Gefahr ihrer Mischung bei Goethe größer als dort, wo er der Faszination durch die Elemente, Wasser und Feuer, erliegt.

seiner Verhüllung ist, bleibt sie unnahbar, die Erscheinung einer Ferne, und bleibt unenthüllbar wie nur die Hülle selbst.²⁵

Daß das Wesen einer Erscheinung – ihr Reichtum, Sinn oder Geist – niemals ein Ding an sich sein kann, dem der Schein bloß äußerlich anhaftet und von dem er ohne Verlust abgezogen werden kann, sondern daß ihm selber schon die Tendenz zur Erscheinung innewohnt, ja, daß Schein und Wesen kosubstantiell und also kophänomenal sind, das spricht sich unzweideutig im Dialog zwischen Lenker und Plutus aus, wenn Lenker sagt: *Bin ich nicht da, wohin du deutest?/Und wußt' ich nicht auf kühnen Schwingen/Für dich die Palme zu erringen?* (5615-17), und Plutus antwortet: *Bist Geist von meinem Geiste./Du handelst stets nach meinem Sinn,/ Bist reicher als ich selber bin./Ich schätze, deinen Dienst zu lohnen,/ Den grünen Zweig von allen meinen Kronen.* (5623-27) Nicht also der Schein deutet auf ein solides Wertsubstrat, in dem sich seine Bedeutungsintention erfüllen würde, wie etwa die Intention des

²⁵ Walter Benjamin hat die *Aura* als *einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*, definiert. Er hat es in einem Kontext getan, dem Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in dem, und zwar bei der ersten Nennung dieses Begriffs, ein Hinweis auf Goethes „Faust“ auftaucht, der kaum willkürlicher erscheinen könnte (Walter Benjamin – Gesammelte Schriften, Bd I.2; Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974; p. 477). Ein späterer Hinweis, in der Studie „Über einige Motive bei Baudelaire“, macht es aber wahrscheinlich, daß Benjamins Definition der *Aura* durch die raum-zeitlichen Kategorien von Nähe und Ferne aus dem „Faust“ und zwar aus der Phantasmagorie der Helena gewonnen ist. Benjamin schreibt nämlich im Zusammenhang einer erneuten Diskussion des Begriffs der *Aura* in der Baudelaire-Studie: *Soweit die Kunst auf das Schöne ausgeht und es, wenn auch noch so schlicht, ‚wiedergibt‘, holt sie es (wie Faust die Helena) aus der Tiefe der Zeit herauf.* (l.c., I 2, p. 646) In der Szene, auf die Benjamin hier anspielt, sagt aber Faust, im Blick auf Helenas Bild und in der Angst, es könnte verschwinden: *So fern sie war, wie kann sie näher sein!* (6556) Nach diesen Worten versucht er die Erscheinung – die von ihm als einmalig empfundene Erscheinung der Schönheit – dieses Bildes zu retten, *faßt es an* und fällt in einer *Explosion* ohnmächtig zu Boden. Der Versuch der modernen Massen, des Gegenstands in seinem Bilde *habhaft* zu werden, ist einer der Gründe, wie Benjamin schreibt, für die *Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura* (l.c., I 2, p. 477) – Fausts Versuch, des Bildes der Helena habhaft zu werden, löst die *Explosion* ihrer Erscheinung aus, weil er jene Trennung von *Wesen* und *Schale*, jene *Entschälung* des Bildes zu bewerkstelligen versucht, die dem Herold vom Lenker, den Physikern von Goethes „Allerdings“ verwiesen worden ist, da diese Schale, diese Erscheinung selbst das Wesen sei.

So fern sie war, wie kann sie näher sein! - dieser Vers ist nicht der einzige, der im „Faust“ die Erscheinung der Schönheit durch die Verschränkung von Nähe und Ferne definiert. Er findet sein Echo in einem Vers aus dem Liebesduett zwischen Faust und Helena im Dritten Akt, in dem diese selbst sich charakterisiert: *Ich*

Symbols sich in seiner Verbindung mit dem Symbolisierten erfüllt, sondern jenes Substrat – die Sache selbst, der Schatz, der Reichtum – *deutet* auf seine Erscheinung, die seine Intention ans Ziel führt, es aufscheinen läßt und seinen ‚Preis‘, die *Palme* oder den *grünen Zweig*, die Siegesgaben für den ‚Gewinn‘, von ihm zurückbekommt. Liegt aber der Sinn des Reichtums in seiner Erscheinung, so niemals darin, das zu werden, was er nie war, nämlich handgreiflicher Besitz, sondern in jenem Glanz aufzugehen, ohne den er kein Reichtum wäre, und endlich in seinem Scheinen selber zu erlöschen: ganz und gar in gesellschaftliche Zirkulation einzugehen und sich darin zu erschöpfen. Die Sprache, und par excellence die poetische, erfüllt die Tendenz der Sache, sich als ursprüngliche Distribution auszuteilen und sich einer Gesellschaft zu übertragen, die ihrerseits, wie später die Verteilung der Assignaten zeigt, allein in der Distribution und der Zirkulation ihres Scheins und ihrer Scheine besteht. Sowenig es eine fundamentale Differenz

fühle mich so fern und doch so nah, / Und sage nur zu gern: Da bin ich! da! (9411-12) Die wesentliche Ferne, die die Erscheinung des Schönen auszeichnet – und diese ist immer eine Erscheinung in der Liebe –, bietet sich gleichsam von ihrer anderen Seite, als eine durch Entfernung unverlierbare Nähe, in einer Wendung aus dem Ersten Teil dar, in der Faust über Gretchen sagt *Ich bin ihr nah, und wär' ich noch so fern* (3332). Die enge Verbindung, die dies rekurrente Motiv der Entfernung und der Nähe bei Goethe mit dem Komplex von Erscheinung, Schönheit, Einmaligkeit und mit der Drohung ihres Zerfalls, der *Explosion* und des Entzugs unterhält, mag sich Benjamins Erinnerung aufgedrängt haben, als es darum ging, die qualitative Differenz zwischen der Erscheinung eines Bildes der Verehrung – eines Kultbildes – und der Erscheinung eines mechanisch reproduzierten Abbilds zu bestimmen. Nun zitiert Benjamin den Goetheschen Text aber nicht direkt, sondern nach dem allgemeinen Hinweis auf die Helena-Phantasmagorie nur vermittelt durch die Verse des Goethe-Bewunderers Karl Kraus *Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück*. (l.c., p. 647) Ein Motiv für die Distanz, die er damit zum „Faust“-Text hält, mag man darin vermuten, daß er die Zerstörung der Aura, die ja schon von Goethe in Fausts *Griff* und der *Explosion* der Erscheinung vorgeführt wird, durchaus auf einen späteren historischen Zeitpunkt, auf die Epoche der photographischen Reproduktion datieren will. Aber auch die Phantasmagorie der Helena ist schon eine *Photographie avant la lettre*. Und Euphorion muß sich von seiner *Aureole* trennen (9902-03) lange bevor der Künstler in Baudelaires „*Perte d'Auréole*“, auf den sich Benjamin mit seinem Begriff vom Verlust der Aura gleichfalls bezogen haben mag, die seine verliert.

Es versteht sich, daß Benjamins Überlegungen zur Aura als der *einmaligen Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*, die engste Beziehung zu den Begriffen von Erscheinung und Schönheit, Erhabenem und Fragment in seiner Abhandlung über Goethes „Wahlverwandtschaften“ und zu seiner geschichtsphilosophischen Konstruktion der Allegorie in „Der Ursprung des deutschen Trauerspiels“ unterhalten.

zwischen Schein und Wesen gibt, so wenig gibt es eine zwischen der Produktion und Distribution des Schein-Wesens. Phänomenalisierung ist zugleich Austeilung des Reichtums in seiner Erscheinung. Aber so sehr sich der Reichtum verausgabt und in seiner Erscheinung nichts als Verausgabung ist, so sehr hält er sich auch als diese Verausgabung und als Reichtum zurück und kann eben deshalb wohl Gegenstand der Benennung, aber niemals einer Beschreibung werden, die beansprucht, sein sprachliches Äquivalent zu bieten. *Das Würdige beschreibt sich nicht* (5562), sagt der Herold über Plutus und gesteht ihm damit eine Würde zu, die über jeden phänomenalen Wert erhaben ist. Der Reichtum in seinem Erscheinen ist selber jeder Erscheinung, auch der allegorischen, inkommensurabel. Deshalb bietet er sich nur in der Verschwendung des Scheins und im Verschwinden der Allegorie dar.²⁶

²⁶ Und deshalb ist für Goethe das, was sich der Anschauung darbietet, vom Erhabenen berührt, das die Totalität der Sinnlichkeit übersteigt. Goethe, der mit Kants Dritter Kritik gut vertraut war, mag seine Präsentation von Lenker und Plutus auch nach dem Modell des Verhältnisses zwischen Schönerm und Erhabenem angelegt haben. Und wenn der Herold, von Lenker aufgefordert, den Gott des Reichtums zu beschreiben, sagt *Das Würdige beschreibt sich nicht* (5562), dann mag, in diesem Kontext einer literarischen Diskussion von Preis und Wert, der Würde und dem Würdigen hier diejenige Bedeutung beigelegt sein, die Kant in der „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“ diesen Begriffen zugeschrieben hat: *Was sich auf die allgemeinen menschlichen Neigungen und Bedürfnisse bezieht, hat einen Marktpreis; das, was, auch ohne ein Bedürfnis vorauszusetzen, einem gewissen Geschmacke, d. i. einem Wohlgefallen am bloßen zwecklosen Spiel unserer Gemütskräfte, gemäß ist, einen Affektionspreis; das aber, was die Bedingung ausmacht, unter der allein etwas Zweck an sich selbst sein kann, hat nicht bloß einen relativen Wert, d. i. einen Preis, sondern einen innern Wert, d. i. Würde.* (B 77; I. Kant – Werke in zwölf Bänden, Bd VII; ed. W. Weischedel; Insel Verlag: Frankfurt/M. 1956; p. 68) Hat nun das Wohlgefallen am bloßen zwecklosen Spiel unserer Gemütskräfte, also die Erfahrung des Schönen, bloß einen Wert und ist insofern mit dem Marktwert vergleichbar, so hat für Kant allein das moralische Gesetz, genauer die Gesetzgebung einen Wert, welcher über allen Preis erhaben, heilig ist und keine Äquivalente kennt, weil erst er allen Wert bestimmt (i.c., B 79). Deshalb kann gesagt werden, daß allen Werterscheinungen, seien es solche des Marktes oder solche des Gefühls, ein mit ihnen inkommensurabler Wert, die Würde, als ihr Bestimmungsgrund eingesenkt ist. Als Grund und absoluter Indifferenzpunkt aller Werte entzieht sich die Würde aber jeder Darstellung in einem Wert, da erst sie die Verleihung und Gebung des Werts, die Darstellung selbst ist. Deshalb läßt sie sich nicht beschreiben. Die Verse aus dem ‚Chorus mysticus‘ der Schlußzene des „Faust“ visieren genau diesen Zusammenhang: *Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan* (12108–09); und die Rede vom Heilig öffentlich Geheimnis aus dem Gedicht „Epirrhema“ (BA 1, p. 545) desgleichen. Was sich der Anschauung wie der Beschreibung entzieht, ist die Offenbarkeit selbst, deshalb heißt sie das Geheimnis, das Mystische – in einem Sinn, der

Die Distribution der Sprache im Versprechen, des Geistes im Glaubenmachen, des Reichtums im Kredit stiftet einen Gesellschaftsvertrag, der die Sphäre ökonomischer Kommunikation als Zirkulationssphäre nicht der Sachen, sondern ihres Scheins definiert. Die Motive des Versprechens, des Glaubenmachens, des Reichtums und der Dichtung treten darum in Goethes Text zu einer Konfiguration zusammen, deren Gravitationszentrum die Darstellung einer Gesellschaft aus Kreditästhetik und Persuasionsökonomie ist. In einem Entwurf hat Goethe unverhohlener als in der ausgearbeiteten Fassung die gesellschaftliche Ökonomie der Literatur als eine des poetischen Kreditgolds charakterisiert. *Das ist die Münze der Poeten, / Die Fülle jedermann verheißt / Und selten Gold, so sehr es gleißt* : so lautet ein Entwurf zur Kritik des Herolds an Lenker.²⁷ *Die Münze der Poeten* ist Verheißung und anders als in dieser Verheißung einer Münze gibt es diese Münze nicht: sie ist als Münz-Schein die glänzende Aura, die auf den Köpfen der Gesellschaft tanzt, solange nicht versucht wird, die Ordnung des sprachlichen Kredits, des Versprechens durch seine Realisierung zu zerbrechen. Ihr topisches Bild, der Flammenschein, verbindet sich mit dem der Inspiration, der poetischen Inspiration²⁸ und der christologischen durch einen Geist, der als Geist der Einheit von Vater und Sohn das Pneuma ist, das sich zu Pfingsten auf die Häupter der Apostel senkt und ihnen die Gabe der Rede verleiht. Nachdem Plutus ihm mit einem Lukas-Zitat²⁹ –

dem des Mystischen am Ende von Wittgensteins „Tractatus“ eng verwandt ist. Geheimnis ist also nicht, was der Anschauung verborgen und unter bestimmten Bedingungen enthüllbar ist, sondern das Faktum, daß es Anschauung überhaupt gibt; erhaben nicht der Wert, der größer als andere Werte ist, sondern das Faktum des Daseins von Werten überhaupt. (Jochen Hörisch geht in anderer Richtung den Motiven von Rätsel und Geheimnis in seiner materialreichen Studie „*Das Leben war ihnen ein Rätsel*“ nach, in: „Die andere Goethezeit“, München: Fink 1992; pp. 172-188.)

²⁷ Zitiert nach: BA 8, p. 659.

²⁸ An dieser Stelle mag daran erinnert sein, daß die römische Antike außer Mnemosyne, Gedächtnis, einen zweiten Namen für die Mutter der Musen und der ‚Inspiration‘, der Begabung mit Geist, kannte, nämlich Moneta, die „Warnerin“ und „Mahnerin“, die Bewahrerin der republikanischen Schätze. Zur Deutung ihres Namens aus *moneo* cf. Cicero – de divinatione I, 101 und II, 69. Zur Mythographie der Moneta cf. Benjamin Hederich – „Gründliches mythologisches Lexikon“, Leipzig 1770, Sp. 1661-63.

²⁹ Über die Taufe Jesu heißt es bei Lukas (nach der Lutherschen Übersetzung): *und der heilige Geist fuhr hernieder in leiblicher Gestalt auf ihn wie eine Taube. Und eine Stimme kam aus dem Himmel, die sprach: Du bist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe.* (3, 22)

Bist Geist von meinem Geiste (5623) und *Mein lieber Sohn, an dir hab' ich Gefallen* (5628) – seine Vaterschaft bestätigt hat, kann Lenker aus der Einheit von Vater und Sohn den ‚Geist‘ ausgießen: *Auf dem und jenem Kopfe glüht/Ein Flämmchen, das ich angesprüht;/Von einem zu dem andern hüpf't, /An diesem hält sich's, dem entschlüpft's* (5632-35)³⁰. Die Gesellschaft der Geist- und Sprachbegabten ist die Gesellschaft derer, die *die Münze der Poesien* empfangen haben, es ist, Goethe läßt keinen Zweifel daran, die Gesellschaft des säkularisierten, des monetarisierten Pfingstwunders.³¹

Die ‚theologischen Mucken‘ dieser poeto-politischen Ökonomie sind in der Mummenschanz nicht ohne eine gewisse sachliche Ironie in Szene gesetzt. Nicht nur das den ganzen „Faust“ skandierende Motiv der Konversion von Geist in Geister und Gespenster, die in der Rede vom *Papiergespenst der Gulden* (6198) auch den pneumatologischen Geist der Poesie ereilt; in dieser Szene vor allem die systematische Extension der klassischen Analogie zwischen Wort und Münze auf das gesamte christologisch-trinitarische Schema und also auf die Analogie zwischen Vater und Plutus, Sohn und Lenker (Logos), heiligem Geist und unheiligem Geiz führt den Begriff einer Gesellschaft aus phänomenaler Produktion an die Grenze, an der sie in ihre eigene Parodie umschlägt. Zusammen mit dem Reichtum und also als sein unablässiges Komplement – und präziser Deplement – wird nämlich von Lenker die Allegorie des Geizes in die Gesellschaft geführt und damit dasjeni-

³⁰ In der Apostelgeschichte (wieder nach der Lutherschen Übersetzung) wird die Szene so beschrieben: *Und man sah an ihnen die Zungen zerteilet als wären sie feurig. Und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen und wurden alle voll des heiligen Geists. Und fingen an zu predigen mit andern Zungen, nachdem der Geist ihnen gab auszusprechen.* (2, 3-4)

³¹ In einer seiner ersten theoretischen Veröffentlichungen, „Zwo wichtige bisher unerörterte biblische Fragen“ von 1773, geht Goethe der Frage nach „Was heißt mit Zungen reden?“ und gibt einen ausführlichen sprach-theologischen Kommentar zum Bericht über das Pfingstwunder in der Apostelgeschichte und im ersten Korintherbrief (BA 17, pp. 293-96). Seine Pneumatologie wird zusammengefaßt in dem Satz: *er redete die Sprache der Geister, und aus den Tiefen der Gottheit flammte seine Zunge Leben und Licht.* Aber Goethe, der seinen Kommentar auch als pneuma-poetologisches Manifest verstanden haben mag – die Beziehungen zur Herderschen Sprachtheorie deuten darauf hin –, fährt nüchtern genug fort: *Auf der Höhe der Empfindung erhält sich kein Sterblicher.* (l.c., p. 294) Diese Überlegungen zur ‚Gabe der Sprachen‘, an die Goethe sich noch in „Dichtung und Wahrheit“ erinnert – und er erinnert sich auch daran, daß er sie auf eigene Kosten und ohne Gewinn hatte drucken lassen und daß nicht er selbst, sondern sein Vater den Druck aufbewahrt hatte (BA 13; p. 551) –, waren ihm wichtig genug, um sie in die Ausgabe seiner Werke aufzunehmen.

ge, was den Reichtum zurückhält und sich der Verschwendung, die ihn herbeiführt, widersetzt. In der Maske des Geizes ist es Mephisto, der den Part des Geistes, und ist es also das Prinzip rationaler Entzweiung, das die Stelle des synthetisierenden und generalisierenden Pneuma übernimmt. Die christologische Ordnung, auf die Goethe mit Nachdruck in der Lukas-Paraphrase des Verses *Mein lieber Sohn, an dir hab' ich Gefallen* verweist, ist also mit der Einführung des Geizes nicht nur verkehrt; in sie wird ein Moment materieller Latenz eingeführt, das ihrer Erscheinungslogik strikt entgegenläuft und die Ordnung der Vereinigung in ihrem Kulminationspunkt, der Erscheinung des Geistes, durch eine Figur der Entzweiung und drastischen Stofflichkeit zerreißt. Und zerreißt durch eine Paronomasie, die das Wort *Geist* und den Wortgeist selber in seinen materiellen Widerstand, in *Geiz* verwandelt. Das Stichwort, auf das hin *der Abgemagerte* zum ersten Mal den Mund auftut, ist das Wort *ausgebrannt* in Lenkers Rede von dem pneumatischen Flämmchen – das Wort also, das die inhärente Kargheit der Verschwendung selber, die Armut noch des gebendsten Wortes und den immanenten Geiz des Geistes zu erkennen gibt: *An diesem hält sich's, dem entschlüpft's, / Gar selten aber flammt's empor, / Und leuchtet rasch in kurzem Flor; / Doch vielen, eh' man's noch erkennt, / Verlischt es, traurig ausgebrannt.* (5635-5639) Die Erscheinung des Geistes – und weiter des Reichtums, Sinns, Wesens, Lebens – in der Flamme, der poetischen Rede, der *Münze der Poeten* mündet nicht in einer gleichmäßig bereicherten und belebten Gesellschaft, nicht in der Parusie einer polit-ökonomischen Idee, sondern in ihrer Parodie, der Geist im Geiz, der Versöhner im *Marterholz* (5671), die Verschwendung in der Dürftigkeit. Und sie läuft nicht auf allgemeine Erleuchtung oder ihr rationalistisches Substitut, universelle Aufklärung, hinaus, sondern auf ihr Ausbrennen und trauriges Verlöschen. Sprache und Geld, die beiden beherrschenden Erscheinungs- und Kommunikationsformen der Gesellschaft, zeigen, zahlen und sagen am Ende nur noch als *ausgebrannte* – und da ihr Ausbrennen und Verlöschen von Anfang an dem Wesen ihres Scheinens angehört, zeigen sie wesentlich ihre Opazität und sagen ihre Unmittelbarkeit – die Intransparenz und Inapparenz einer Mitteilung, die gleichwohl das Medium des gesellschaftlichen Verkehrs und der Vergesellschaftung selbst ist.

Das Wesen erscheint nicht, ohne im Schein aller seiner historischen und mythischen, seiner Sprach- und Wertfiguren zu verbrennen. Daß die Ökonomie der Produktion, der Erscheinung und der Arbeit, der Sprache wie des Geldes eine Ökonomie nicht nur des

abstrakten und in seiner Abstraktheit phantasmagorischen Wertes, sondern eine Ökonomie noch der Eklipsierung der Wertabstraktion und des Verlöschens ihrer Bilder ist, dies ist der Sinn der Allegorie der Verschwendung –: sie ist noch die Verschwendung der Allegorie. Produktion, die der Gesellschaft durch Arbeit und Kredit, die des Werks durch Sprache, ist Produktion der Asche.

*

Was sich nach Lenkers Auftritt abspielt – der Brand der phänomenalen Welt – steht am Anfang der Kreditgeldemission. Es ist die Urszene oder Urphantasie des Kapitals, die Szene des Kapitals selbst, seiner Kapitalisierung, die sich im Brand der Phänomene abspielt. Nachdem Lenker den Mummenschanz verlassen und Geiz und Habsucht vorgetreten sind, zieht unter der Maske des Pan der Kaiser mit seinem Gefolge ein, setzt sich über den von Plutus gezogenen Bannkreis um das mitgebrachte Gold hinweg und gerät bei einem neugierig-gierigen Blick in die siedende Schatzkiste zusammen mit dem gesamten Hofstaat in Brand. In diesem Maskenbrand wird die später vergessene Signatur unter die Assignaten gesetzt. Und daran hat Lenker, die Verschwendung, die Poesie ihren Anteil. Lenker, der Heraus-Lenker des Reichtums in seine flammende Erscheinung, ist nämlich nicht nur der christopoetologische Pro-duzent von Verkörperungen der universellen Werts substanz des Geglaubten. Die Formel *Mein lieber Sohn, an dir hab' ich Gefallen* bezieht sich nicht bloß auf die Anerkennung Jesu durch seinen himmlischen Vater, sondern zitiert wie die Mehrzahl der anderen Gestalten in der Mummenschanz-Prozession auch einen griechischen Mythos, nämlich den von der väterlichen Anerkennung, die der knabenhafte Lenker des vierspännigen Sonnenwagens, Phaëton, sucht.³² Da Phaëton die verbale Anerkennung

³² Goethe hat nach Auskunft seines Tagebuchs die Arbeit an der Mummenschanz-Szene am 1. Januar 1828 abgeschlossen. Seit Mitte 1821 hat er sich intensiv mit den Fragmenten der Phaëton-Tragödie des Euripides befaßt, deren Rekonstruktion und Kommentar er für zwei Zeitschriften-Artikel 1823 („Phaëton“, Tragödie des Euripides“ und „Zu ‚Phaëton‘ des Euripides“) und für einen dritten („Euripides“ „Phaëton“) im Dezember 1826, also ein knappes Jahr vor der Arbeit an der ‚Mummenschanz‘, niederschrieb (BA 18, pp. 80-98). In dem, was er *eine der herrlichsten Produktionen des großen Tragikers* nannte (l.c., p. 93), konnte Goethe die Motive des Sonnenmythos, der *Anerkennung* und der politischen Verfassung (l.c., p. 87), der Degradierung des himmlischen Sonnenvaters zum irdischen Besitzer von Goldschätzen, der Verbindung von Phaëton mit

durch Phoebus nicht genügt, besteht er darauf, den Wagen des Sonnengottes durch den Himmel lenken zu dürfen, und setzt, unfähig die Pferde in seiner Gewalt zu halten, Himmel und Erde in Brand. Der Knabe Lenker in der Mummenschanz ist ein glücklicherer Phaëton. Wie um zu zeigen, daß er das Reversbild seines mythischen Vorfahren ist, sind seine ersten Worte: *Halt! / Rosse, hemmet eure Flügel, / Fühlet den gewohnten Zügel, / Meistert euch, wie ich euch meistre, / Rauschet hin, wenn ich begeistere* - (5520-24). Im Unterschied zu Phaëton wird Lenker, ein neuer Christus, von seinem Vater öffentlich als Sohn anerkannt und im Unterschied zu ihm gelingt ihm die personale Stellvertretung des Vatergottes, wenn er dessen Pferdegespann durch die Festmenge lenkt und zum Halten zwingt. Aber dieser Vater ist nicht mehr Helios, er ist Plutus mit dem *Mondgesicht* (5563), dem Gesicht des Widerscheins, des gebrochenen, reflektierten Lichts, die nächtliche Doublette des Sonnengottes.³³ Und dennoch ist der neue Phaëton Lenker nicht allen Gefahren entrückt. Er kehrt nämlich wieder als Euphorion, der Sohn nicht mehr von Herkules, sondern von Faust und Helena, der wie Lenker apostrophiert wird als *Heilige Poesie*

beiden – er *lenkt* (l.c., p. 88, p. 97) den Sonnenwagen und seine Leiche wird unter dem Gold in der Schatzkammer des Merops verborgen –, und schließlich auch des Palastbrandes finden –: all diejenigen Motive also, die den zweiten Teil der Szene ‚Weitläufiger Saal‘ im „Faust II“ bestimmen. Alle drei „Phaëton“-Aufsätze Goethes zeugen überdies von der genauen Kenntnis der Behandlung des Mythos durch Nonnos und Ovid.

Ovid gibt im zweiten Buch der „Metamorphosen“ der Anerkennung des Phaëton durch Phoebus den Wortlaut *progenies, Phaëton, haud infitianda parenti* [Phaëton, du mein Sohn, vom Vater nicht zu verleugnen] (II, 34), legt aber die eigentliche Bezeugung der Vaterschaft in Phoebus' Angst um seinen Sohn: *do pignera certa timendo / et patrio pater esse metu probor* [meine Furcht, sie gibt ein sicheres Pfand dir, / und mit Vaterangst beweise ich, daß ich dein Vater] (II, 91-92; mit der Übersetzung von Erich Rösch zitiert nach: Publius Ovidius Naso – „Metamorphosen“, München: Heimeran 1979). Das Motiv des Beweises, des Unterpfands, der Herkunftsbezeugung verbindet innerhalb des ersten Akts von „Faust II“ die drei Fragen nach der genealogischen Authentizität, nach dem Wert des Geldes und nach dem ‚Wesen‘ der Poesie. Euripides' und Ovids Behandlung des Phaëton-Mythos zeigen, daß schon während der Antike keine dieser drei miteinander verschränkten Fragen, am wenigsten die erste, durch unmittelbare Evidenz, durch sprachliche Versicherungen oder gesellschaftliche Konventionen lösbar schien.

³³ Das macht ihn zu jenem alchemistischen Amalgam aus Sonne und Mond, Gold und Silber, das der Hofastrologe, souffliert von Mephisto, in einer früheren Szene beschwört: *Ja! Wenn Sol sich Luna fein gesellt, / Zum Silber Gold, dann ist es heitre Welt* (4965-66). Die Ehe von Sol und Luna ist nach alchemistischer Lehre das Mysterium, durch das sich unedle in edle Metalle verwandeln.

(19863), ausdrücklicher als dieser die Nachfolge des Licht- und Kunstgottes Phoebus antritt, *In der Hand die goldne Leier, völlig wie ein kleiner Phöbus* (19620), wie Lenker von einer glänzenden Aura umgeben ist – *Denn wie leuchtet's ihm zu Haupten? Was erglänzt, ist schwer zu sagen, Ist es Goldschmuck, ist es Flamme übermächtiger Geisteskraft?* (19623-24) – und wie Lenker als Verschwender und Selbstverschwender beschrieben wird: *Frei, unbegrenzten Muts, Verschwenderisch eignen Bluts* (19845-46). Doch anders als Lenker folgt Euphorion der Bahn des mythischen Phaëton, erhebt sich in die Lüfte und stürzt, wie Ikarus, brennend, zu Tode. Seine Aureole steigt zum Himmel, *Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen* (19902-03).

So wie diese Partie des Phaëton-Mythos, der tödliche Sturz, aus der Mummenschanz in den düster tragisierenden Helena-Akt verschoben und mit den Parallelmythen von Euphorion und Ikaros verknüpft ist, so ist der Weltbrand, den Phaëton verursacht, ans Ende der Mummenschanz gerückt und zu einem Maskenbrand und *Flammengaukelspiel* (1987) ermäßigt. Nach dem Gesetz der Mythenklitterung, der Zerlegung, Redistribution und Reassemblage von einzelnen Mythen und Mythenkomplexen, das im gesamten Zweiten Teil des „Faust“ am Werk ist, bleibt aber auch das Weltbrand-Mythologem nicht im Bannkreis der Phaëton-Fabel, sondern wird verallgemeinernd mit der Gestalt einer umfassenden, tatsächlich das ganze All umfassenden Figur verbunden: die Position des Phaëton wird von Pan eingenommen, *Das All der Welt/Wird vorgestellt/Im großen Pan*. (19873-75) Und diese erweiterte Konfiguration von Brand und All wird ihrerseits amalgamiert – und das heißt auch: reinterpretiert – mit der stoischen Mythe von der Ekpyrosis, dem Weltbrand, der das ganze Universum erfaßt, um es im Feuer auf seinen reinen Ursprung zurückzuführen.³⁴ Dabei ist es nicht nur die Allegorie des Alls, und zwar des

³⁴ Zur antiken Ekpyrosis-Literatur cf. Max Pohlenz – „Die Stoa – Geschichte einer geistigen Bewegung“, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1948; Bd 1, pp. 78-81; Bd 2, pp. 45-47. Die Pyrologie des Heraklit, die bei Pohlenz in diesem Zusammenhang eine erstaunlich geringe Rolle spielt, dürfte auf diese Literatur den größten Einfluß gehabt haben. Für den Zusammenhang zwischen Feuer, Gold und Waren am bedeutsamsten ist sein Fragment B 90: *Alles ist austauschbar gegen Feuer und Feuer gegen alles, wie mit dem Gold die Waren und Waren mit dem Gold*. Das Feuer in den Schriften Plotins, einem der Lieblingsautoren des jungen Goethe (cf. BA 13, p. 881), mag in diese und die Unzahl der anderen Brandszenen in Goethes Schriften ebenfalls hineinspielen, die im „Meister“, in der „Novelle“, in den „Wahlverwandschaften“, in „Selige Sehnsucht“, im „Faust“ selbst. – Für die Gegenwart der stoischen Ekpyrosis-Mythe unter Goe-

Alls der Allegorien, die nun vom Feuer ergriffen wird – *Ein ganzer Maskenklump verbrennt* (5943) –, das Feuer greift über die bloße Vorstellung, die Masken und ihre Bedeutung hinaus auf ihre Träger über und droht noch diese, den Kaiser und seine Welt, zu verschlingen – *Der Kaiser brennt und seine Schar.* (5953) Das Skandalon dieser Szene liegt also darin, daß das Feuer der Ekpyrosis nicht mehr ein allegorisch oder auch nur antiallegorisch beschränktes ist, sondern diejenige Erscheinung, in der alle Erscheinung und aller Schein, der theatralische der Mummenschanz und ihrer mythologischen Parallelfikturen, der allegorische Schein ihrer historischen und ökonomischen Bedeutungen, mitsamt ihrem Widerpart, der planen Dramenrealität, zu verbrennen droht: *Uns droht ein allgemeiner Brand./Des Jammers Maß ist übertoll,/Ich weiß nicht, wer uns retten soll./Ein Aschenhaufen einer Nacht/Liegt morgen reiche Kaiserpracht.* (5965-69) Wie von den Gaben des Lenkers nur Käfer, vom Höhenflug des Euphorion bloß seine prosaischen Attribute, Kleid, Mantel und Lyra, übrigbleiben, so droht von der Mummenschanz-Allegorie und dem All der in ihr dargestellten und der sie darstellenden Welt gesellschaftlicher Produktion nur Asche zu bleiben. Produktion – und *par excellence* die poetische Produktion, wie sie in Lenker allegorisiert wird – ist Phänomenalisierung. Aber da das Wesen der Erscheinung in ihr selber und nicht in einer verborgenen Substanz liegt, verbrennen in ihrer Produktion die Phänomene, ihr Eidos verglüht, die Aisthesis erlischt. Goethes Ästhetik ist eine, die alles Ästhetische seinem Aschermittwoch aussetzt.³⁵

thes Zeitgenossen zeugt der zweite „Abschnitt“ von Kants Schrift „Der Streit der Fakultäten“ in dem Absatz „Von der terroristischen Vorstellungsart der Menschengeschichte“ (A 136), in: I. Kant – Werke in zwölf Bänden (ed. Weischedel); Frankfurt/M.: Insel 1964, Bd XI, p. 353.

³⁵ „I'll burn my books! – Ah, Mephistophilis!“ lauten die letzten Worte des Faustus in „The Tragical History of Doctor Faustus“ von Christopher Marlowe – und auch als Echo und Überbietung dieser Ankündigung kann die Brandszene in „Faust II“ gelesen werden. Ihr Vorspiel kann man in dem in Feuer verwandelten Wein von Auerbachs Keller sehen (2299-2311), ihre mörderische Ausweitung im Brand der Hütte von Philemon und Baucis lesen, ihre höllischen und himmlischen Qualitäten in den Szenen ‚Grablegung‘ und ‚Himmelfahrt‘. (Zu Marlowe's „I'll burn my books!“ cf. die fulminante Meditation „Musique en texte et musique antitexte“ von Michel Leiris in: „Langage Tangage“, Gallimard: Paris 1985; pp. 73 sqq.) (Eine kritische Pyrontologie ganz eigener Art bietet Jacques Derridas faszinierender Text „Feu, la cendre“, Edition Des Femmes: Paris 1987.)

Die im ersten Akt von „Faust II“ versammelten, sei's kombinierten, sei's parallelisierten mythischen Figuren sind sämtlich Figuren hybrider Produktion und folgen durchweg einer ‚ikarischen‘ Logik: in ihnen erhebt sich eine Figur zur Darstellung einer ihr inkommensurablen Sphäre, scheitert und läßt als Markierung der Inkommensurabilität einen unscheinbaren oder abstoßenden Rest, Käfer, Hüllen oder Asche zurück. Es ist in allen Fällen, und das heißt hier auch in allen Stürzen, die Verschwendung der Darstellung, die im Zitat dieser Mythen der Darstellung in Szene gesetzt wird. Ihre Verschwendung ist also nicht mehr nur eine des dargestellten Reichtums, der bedeuteten Sprache, des erscheinenden Geistes, sondern ist Verschwendung der Darstellung, des Bedeutens und des Erscheinens selber. Ihre Verschwendung ist schrankenlose Generosität im Austeilen von Gaben und ebenso schrankenloses Zum-Verschwinden-Bringen des Gebens. Das reine Erscheinen kann nicht mehr erscheinen. Die ungetrübte Sichtbarkeit ist unsichtbar. Universell geworden, verzehrt die Phänomenalisierung sich selber; die totalisierte Produktion stürzt um in Selbstkonsumtion; und der Reichtum – des Sinns, des Wesens, des Lebens und der Geschichte – hat nichts mehr, wohin er noch *deuten* könnte, muß an sich selber verglühen und, *traurig ausgebrannt*, scheinlos, deutungs- und erinnerungslos, in Asche zerfallen.

Das Theater, das Goethe in der Brandszene der Mummenschanz schreibt, in der er die akkumulierte Geschichte der Gottheiten des Scheinens und der Erscheinung, der künstlerischen Produktion und der apophantischen Sprache Revue passieren läßt, um sie ihrem Vergehen zu überantworten, ist in Wahrheit ein Theater der Unanschaulichkeit, der Aphanisis, des Atheatralen. Und ein Theater nicht mehr der Produktion der Bedeutung, sondern ihrer Tilgung; nicht mehr der Semiose, sondern der Asemiose. Und so sehr es sich als monumentale Anamnese der Geschichte des Theatralischen präsentiert, ist es zugleich das Theater der Amnesie, der Verschwendung und des Vergessens des Theaters.

Der Brand, in dem die Erscheinung des Reichtums kulminiert und der jede Art von Erscheinung vertilgt, ergreift wie die Wahrnehmung der Mitwelt auch das Gedächtnis der Nachwelt. Plutus kündigt es an: *Nun wird sich gleich ein Greulichstes eräugnen,/ Hartnäckig wird es Welt und Nachwelt leugnen* (5917-18), und am nächsten Tag – es ist, gemäß der Reduktion aller Erscheinung auf Asche, ein Aschermittwoch – wird der Kaiser sich tatsächlich nicht mehr daran erinnern, daß er in der Nacht zuvor unter der Maske

des Pan die Assignatenmatrix unterzeichnet hat. Auf die Nachricht des Marschalks, die Reichsökonomie sei saniert, *Rechnung für Rechnung [sei] berichtet* (6041), und auf die Verlesung des Assignatentextes kann der Kaiser nur alarmiert antworten: *Ich ahne Frevel, ungeheuren Trug! / Wer fälschte hier des Kaisers Namenszug?* (6063-64) Der Augenblick der Signatur ist der Augenblick einer Krise der Autorität. In der Unterschrift soll sich die epistemische, politische und ökonomische, die wahrheits- und gesellschaftsstiftende Gewalt und damit in letzter Instanz die Kraft der Selbstsetzung des Kaisers und seines Staats manifestieren; aber indem sie es tut, hat sie sich schon an eine Form des Scheins entäußert, die sie dem Verdacht der Fälschung, die die von ihr inaugurierte Politik der Korruption und ihre Ökonomie dem Ruin aussetzt. Die Fälschung der Signatur käme nämlich der Usurpation der kaiserlichen Autorität gleich, sie würde die Wirtschaft des Staates und damit diesen selbst anstatt auf die Realität auf einen bloßen Anschein des Reichtums, auf den Schein substantiellen Wertes, nicht auf diesen selber gründen und somit die Gesellschaft in eine allgemeine und schrankenlose Mummenschanz, ihre eigene Allegorie pervertieren. Aber gerade diese Ersetzung des wirklichen Reichtums durch den scheinbaren – somit auch der authentischen Unterschrift durch die gefälschte – wird vom Inhalt des „schicksalsschweren Blatts“ der Assignatenmatrix sanktioniert: *Der Zettel hier ist tausend Kronen wert. / Ihm liegt gesichert, als gewisses Pfand, / Unzahl vergrabnen Guts im Kaiserland. / Nun ist gesorgt, damit der reiche Schatz, / Sogleich gehoben, diene zum Ersatz.* (6058-62) Das kaiserliche Dekret statuiert mit der Äquivalenz von Kreditgeld und Schatz, schriftlicher Anweisung und materieller Werts substanz auch die allgemeine Äquivalenz der beiden Oppositionsterme Schein und Wesen – und damit zugleich die Äquivalenz zwischen der authentischen Unterschrift und ihrer Kopie. Unter dem Zeichen des generalisierten Quidproquo gibt es keine authentische Signatur, keine authentische Authentifizierung mehr, weil Authentizität, Autorität und polit-ökonomische Zentralmacht damit selber in Kategorien des Scheins verwandelt sind. Der Kaiser war nicht der Kaiser *selbst*, als er die Schatzanweisung unterzeichnete, er war bloß sein Akteur, seine Kopie, seine Maske und kann sich, da er nicht im Vollbesitz seiner Autorität handelte, an seine Tat auch nicht erinnern: sie war, als er sie vollzog, schon nicht mehr *seine* Tat. Die Signatur, die einen Wert zu definieren, zu bewahren und ins Gedächtnis einzuprägen bestimmt ist, verfällt in ihrem Vollzug der Amnesie. Sie vollzieht sich als ihre eigene

Tilgung, löscht sich und die Erinnerung an sie aus –: und zwar nicht erst, weil sie das Gesetz der Äquivalenz von Wirklichkeit und Schein ratifiziert, sondern weil sie die Setzung der Signatarmacht – wie jede Setzung es muß – rückhaltlos an jene Sphäre der Erscheinung und des Scheins entäußert, die den Widerhalt an einer anderen Realität zunichte macht und deshalb an sich selbst verschwinden muß. Die Signatur sollte Setzung einer neuen Realität sein; sie ist aber nur ein Schein mehr im Zug der Mummenschanz. Sie sollte polit-ökonomische Position sein und ist nur eine weitere von den ästhetischen Produktionen, die sich nicht fassen und nicht behalten lassen. Der Zug der Unterschrift entzieht sie.

Die Signatur vollzieht sich als Selbstverbrennung. Indem er unterzeichnet, brennt der Kaiser. Das ist die Auskunft der Allegorese, die der Bericht des Schatzmeisters über die Signaturszene liefert. Dieser Bericht etabliert die strikte Identität zwischen der Szene, in der der Kaiser in der Pansmaske in Brand gerät, und derjenigen, in der er den Staatskreditschein unterzeichnet. Den von der Assignatenemission skandalisierten Kaiser mahnt der Schatzmeister, als wäre Erinnerung das Heilmittel gegen die absolute Entäußerung seiner selbst in der Signatur: *Erinnre dich! hast selbst es unterschrieben;/Erst heute nacht. Du standst als großer Pan,/Der Kanzler sprach mit uns zu dir heran:/„Gewähre dir das hohe Festvergnügen,/Des Volkes Heil, mit wenig Federzügen.“/Du zogst sie rein, dann ward's in dieser Nacht/Durch Tausendkünstler schnell vertausendfacht./Damit die Wohltat allen gleich gedeihe,/So stempelten wir gleich die ganze Reihe,/Zehn, Dreißig, Fünfzig, Hundert sind parat.* (6066-6075) Der Bericht des Schatzmeisters bietet die rationale Interpretation dessen, was in der vorausgehenden Mummenschanz-Szene in allegorischem Gewand vorgetragen wurde –: der Satz *Du standst als großer Pan,/Der Kanzler sprach mit uns zu dir heran* bezieht sich auf die Demarche der *Deputation der Gnomen (an den großen Pan)*, in der sie ihm *Eine Quelle wunderbar* empfehlen, *Die bequem verspricht zu geben,/Was kaum zu erreichen war* (5906-08); die Formulierung *Gewähre dir [...] Des Volkes Heil* (6069-70) nimmt die Wendung derselben Deputierten wieder auf, in der es hieß *Jeder Schatz in deinen Händen/Kommt der ganzen Welt zugut.* (5912-13). Die *wenigen Federzüge*, zu denen der Kaiser bewogen wird, finden dementsprechend ihr allegorisches Korrelat in dem Vorgang, in dem sich Pan über die *Quelle wunderbar*, die *Feuerquelle* der Schatzkiste des Plutus neigt, sein Bart abfällt und entflammt zurückfliegt, um die anderen Masken und schließ-

lich noch ihre Träger in Brand zu setzen.³⁶ *Der Bart entflammt und fliegt zurück* (5935) – allzu evident ist die metonymische Beziehung zwischen dem *Flug* des brennenden Bartes und den *Federzügen* (6070) und weiterhin den *Flüchtigen*, den Assignaten, die sich mit *Blitzeswink* zerstreuen (6086-87), als daß nicht im Aufflammen des Bartes der Vollzug der Signatur, in der Proliferation des Brandes die der Assignaten gelesen werden müßte. Und allzu deutlich zitiert wiederum der Blick des Pan in die *Feuerquelle* – *Er bückt sich tief hineinzuschauen* (5930) – den Blick des mythischen Narziß in die spiegelnde Quelle, als daß in dieser Signaturszene nicht das Drama ‚narzißtischer‘ Selbstentflammung lesbar würde.³⁷ Des Kaisers eigene Erinnerung bietet ihm denn auch das

³⁶ Die Reihe der Korrespondenzen zwischen dem Auftritt Pans und der Assignatenemission ließe sich fortsetzen. Insbesondere ist es die Formulierung *das schicksalschwere Blatt* das seine Entsprechung sowohl in der vom Chor der Nymphen beschriebenen panischen Stille findet, in der *Sich nicht das Blatt am Zweige regt* (5885), wie in der Gestalt der *wilden Männer*, die, *Den Fichtenstamm in rechter Hand/ Und um den Leib ein wulstig Band,/ Den derbsten Schurz von Zweig und Blatt*, die Leibwache des Pan bilden (5869-70). Die phallisch-apotropäische Funktion dieser Bilder ist ebenso deutlich wie die Beziehung von Stamm und Blatt auf die Schreibszenen. Sie setzen insofern jene Geste fort, mit der kurz zuvor die Allegorie des Geizes, unverkennbar von Mephisto gespielt, aus dem Gold der Schatzkiste eine phallische Figur formt, um die erregten Frauen zu schrecken (5767-5782; cf. Goethes Entwurf in BA 8, p. 658). Die Reihe ‚Gold-Phallus-Stift-Schrift-Blatt‘ findet schließlich in der panischen Brandszene ihre Fortsetzung, wenn der ‚Bart‘ des Kaisers ins Feuer fällt und verbrennt: *Nun aber fällt sein Bart hinein! –/ Wer mag das glatte Kinn wohl sein?/ Die Hand verbirgt es unserm Blick.* – (5931-33) Daß es sich hier um eine Kastrationsphantasie handelt, hat als erster Kenneth Burke in seinem anregenden „*Faust II – The Ideas behind the Imagery*“ nahegelegt (in: „*Language as Symbolic Action*“, University of California Press: Berkeley 1966; p. 180).

³⁷ In der Faust-Literatur wird immer wieder auf den Narzißmus des Kaisers hingewiesen, ohne daß diese Assoziation je spezifiziert und über die Grenzen eines vagen und angesichts der allegorischen Struktur des Textes unstatthafter Psychologismus hinausgeführt und auf eine solide philologische Basis gestellt würde. Zu den mythologischen Subtexten und besser Paratexten der Verbrennungsszene gehört aber neben den schon zitierten auch die Darstellung des Narziß in Ovids „*Metamorphosen*“ – einem Gedicht, das für den Verfasser der „*Metamorphose der Pflanzen*“ und der „*Metamorphose der Tiere*“ genau seit der Zeit seiner ersten Beschäftigung mit dem Faust-Stoff in Straßburg (BA 13, pp. 445-46) von allergrößter Bedeutung gewesen ist und das er im Zusammenhang seiner Rekonstruktionsarbeit an den Euripideischen „*Phaëton*“-Fragmenten, also in unmittelbarer Nachbarschaft zur Arbeit am Ersten Akt von „*Faust II*“ wiederzulesen Anlaß hatte (cf. Fußnote 32). Im Epyllion von Narziß, dessen erster Teil der Spannung zwischen „*copia*“ (Fülle) und „*copia*“ (Mannigfaltigkeit, Abbild) gewidmet ist (III, 391-92, 466), heißt es im zweiten Teil von Narziß: *dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet* (III, 426) [wird verlangend verlangt, ent-

brennt zugleich und entzündet]; *quid videat, nescit: sed quod videt, uritur illo* (430) [weiß nicht, was er da schaut, doch was er schaut, daran brennt er]; *uror amore mei, flammis moveoque feroque* (464) [In Liebe brenn ich zu mir, erzeuge und leide die Flammen]; und, mit einer für die späte Stoa insgesamt wichtigen Verschränkung von Bildern der Feuchtigkeit und des Feuers, in der für Goethes Transformation der Mythe entscheidenden Klimax: *ut intabescere flavae/ igne levi ceræ matutinaeque pruinae/ sole tepente solent, sic attenuatus amore/ liquitur et tecto paulatim carpitur igni* (487-490) [Wie das gelbliche Wachs in gelindem/ Feuer zerschmilzt, wie der Reif des Morgens in wärmender Sonne/ langsam vergeht, so schwindet er hin, von der Liebe entkräftet, und verzehrt sich allmählich in unerschaubaren Flammen] (mit der Übersetzung von Erich Rösch zitiert nach: Publius Ovidius Naso – „Metamorphosen“; München: Heimeran 1979). Als Versenkung in das Schattenreich des Hades wird der Versuch des Narziß, sich seines eigenen Bildes zu bemächtigen, von Plotin gedeutet – und zwar in demselben Traktat über das Schöne – und sein Feuer – in den „Enneaden“ (I 6, 8), aus dem Goethe sich 1805 den Satz notiert *Neque vero oculos unquam videret solem, nisi factus solaris esset. Ennead. I.L.VI.C.9. (ἡλιοειδής)*, den er später in die Verse überträgt *Wär nicht das Auge sonnenhaft, / Die Sonne könnte es nie erblicken* (BA 1, 667 und Kommentar l.c., p. 980; und: Leopoldina-Edition von Goethes Schriften zur Naturwissenschaft II 3, pp. 17 und 390 sqq.).

Der vierte Akt des „Faust II“, in vielem eine Replik auf den ersten, wiederholt die Assoziation des Kaisers mit den Motiven des Pan (9999-10004, 10780), der „narzißtischen“ Spiegelung und des Feuers, wenn es um seine kriegerische Konfrontation mit dem Gegenkaiser, seinem *Gespens*t (10469) und Doppelgänger geht: *Selbständig fühlt' ich meine Brust besiegelt, / Als ich mich dort im Feuerreich bespiegelt; / Das Element drang gräßlich auf mich los, / Es war nur Schein, allein der Schein war groß.* (10417-20) Diese Verse sind ebenso sehr Phantasie über die Begegnung mit dem Feind im Schlachtenfeuer wie Erinnerung an den Blick in den Feuerspiegel aus dem ersten Akt. Der Sieg im darauf folgenden Gefecht wird dann tatsächlich nur durch Spiegeleffekte gewonnen (cf. 10584-92, 10736-40) und die Neuverteilung der Rechte unmittelbar danach durch kaiserliche Signatur bekräftigt (cf. 10927-29, 10971-74, 11021-22, 11042). Ein um's andre Mal ist das Feuer ein Spiegel, der Spiegel Feuer und Narziß brennt, indem er sieht.

Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß derjenige Text, der vor dem Goetheschen – und vor den bekannten von Shakespeare – die komplexeste Darstellung des Geldes und näherhin der Geldfälschung enthält, der XXX. Gesang von Dantes „Inferno“, außer einer Referenz auf Semele und Troja (sie spielen ihre Rolle auch im Zweiten Akt von „Faust II“) die Erzählung von einer gefälschten Unterschrift und die Metapher vom *specchio di Narcisso* enthält – Motive, die für Goethes Behandlung des Geld-Problems ebenso bedeutsam sind wie Dantes Technik, seine Figuren jeweils paarig, in asymmetrischen Verdopplungen auftreten zu lassen. Daß Goethe bei der Arbeit am Zweiten „Faust“ die „Divina Commedia“ gegenwärtig gewesen sein muß, versteht sich nicht nur aus den „Paradiso“-Allusionen der Schlußszene. Im September 1826, etwa ein Jahr vor der Niederschrift des Ersten Aktes, studiert er für einige Wochen intensiv die Streckfuß'sche Übersetzung des „Inferno“ und verfaßt einen kurzen Aufsatz zu Dantes poetischer Verfahrensweise (BA 18, pp. 330-333, und Kommentar, pp. 844-45).

Das Rätsel der Verbindung, die Goethe zwischen Pan und Narziß in der Figur des Kaisers herstellt, löst sich nicht, aber bekommt etwas mehr Kontur, wenn man daran denkt, daß Pan nach griechischer Sage mit der Nymphe Echo, der Begleiterin des Narziß, vermählt war (cf. B. Hederich – „Gründliches mythologi-

Flammengaukelspiel (5987) als eine Szene der Identifikation und zwar der Identifikation mit dem unterweltlichen Gott des Reichums dar: *Es schien mir fast, als ob ich Pluto wäre* (5990).³⁸ So wie der Bartbrand auf den kaiserlichen Hofstaat übergreift, so greift die kaiserliche Identifikation mit dem Idol des Reichtums durch die Assignaten pan-narzißtisch auf die ganze Welt über, die sich in ihrem Anblick selbst erkennt – und verbrennt: *Obschon dein Name längst die Welt beglückt, / Man hat ihn nie so freundlich angeblickt. / Das Alphabet ist nun erst überzählig, / In diesem Zeichen wird nun jeder selig.* (6079-82) *Die Welt*, zuvor in konkurrierende Einzelinteressen zersplittert, ist fortan jene Gesellschaft, die sich im Zeichen numismatischer Epiphanie als eine Gesellschaft des Scheins, des Papier- und Kreditgelds definiert: ihre panische Identifikation als die in einem einheitlichen Medium kommunizierende Gesellschaft gelingt nur vermöge der Identifikation jedes einzelnen mit der mechanisch reproduzierten und sich mit *Blitzeswink* zerstreuenen Signatur des Pan, mit dem Blitz dieser Signatur selber,

sches Lexikon“, Sp. 1862). Schon in der homerischen Hymne auf Pan wird dieser zwar nicht von Echo, aber einem Echo begleitet (cf. „Griechische Lyrik“, ed. Gerhard Wirth; Rowohlt: Reinbek 1963; pp. 9 und 13).

Um alles, um das *All der Welt* (5873) darzustellen, muß dessen Allegorie, Pan, auch noch sich selbst darstellen und muß, um nicht in zwei verschiedene Gestalten zu zerfallen, sondern Eins und Alles zu bleiben, mit seiner eigenen Darstellung eins werden. Es ist diese Ineinsbildung von Bild und Abbild, die in Goethes Szene von der Spiegelung und vom *allgemeinen Brand* (5965) vollzogen wird. Aber es spiegelt sich hier nicht nur die Allegorie im allegorischen *Feuerquell*, in ihm spiegelt sich und brennt die ganze Literatur- und Philosophiegeschichte des Narziß und seiner Verbrennungen mit. Narziß und *a fortiori* Pan-Narziß ist eine Figur des Zitats und der Selbstexzitation, und im Zitat von Zitaten, in der Zitatenflucht zehrt sie sich auf.

³⁸ Wenig später wird der Kaiser Faust und Mephisto mit *des Reiches innere[m] Boden* belehnen, jener ‚res nullius‘, die in der mittelalterlichen Jurisprudenz als ‚fiscus‘, als dem König in seiner Funktion als Stellvertreter Gottes gehörig galt, wo aber nach der antikisierenden Interpretation des Kaisers *mit der obern sich die Unterwelt, / In Einigkeit beglückt, zusammenstellt.* (6139-40) Der unterweltliche Aspekt des Pluto in des Kaisers Erinnerung an die Brandszene wird durch die Verse unterstrichen, in denen es heißt: *Aus Nacht und Kohlen lag ein Felsengrund, / Von Flämmchen glühend.* (5991-92) Und der Schlußvers führt die Identifikation mit dem griechischen Unterweltsgott zu der mit dem Fürsten mittelalterlicher Elementargeister – und vielleicht der Hölle – weiter: *Ich schien ein Fürst von tausend Salamandern.* (6003) Diese Salamander gehören zu den Naturgeistern, die Faust bei der ersten Erscheinung des Mephisto zu beschwören versucht (*Salamander soll glühen, / Undene sich winden,* 1273-74; *Verschwind in Flammen, / Salamander!*, 1283-84), weil er die teuflische Erscheinung für eine der Natur hält. – Auch der Ovid'sche Narcissus bespiegelt sich noch nach seinem Tod in den stygischen Gewässern: (*se*) *in Stygia spectabat aqua* (III, 505).

dem Feuer, in dem die Individualität eines jeden sich in das schrankenlos proliferierende Wesen des Scheins verwandelt. Ekpyrosis, der allgemeine Brand der papiernen Güter, der selber noch papierne Brand, ist das Wesen des Kapitals, das Wesen der Kreditgesellschaft, die sich in ihm produziert, das Wesen selbst, sofern es in seinem reinen Scheinen, in Flammen aufgeht: seine Verwesung. Eine Ekpyrontologie bieten die Szenen, in denen sich das Drama der Bildung und Auflösung, des Erscheinens und Ausbrennens, der Konstitution und Konsumtion der Gesellschaft des Kapitals abspielt. Es ist eine Ontologie des Kapitals in genau dem Maß, in dem es eine der Dekapitalisierung – und Dekapitation (der brennende Bart ist ‚pars pro toto‘) – ist; und eine Ontologie nur in dem Maß, in dem sie eine Anontologie der Fälschung und Löschung des auktorialen Wortes, des Eidos, des Seins, seine Einäscherung ist: Spodographie, Sprache aus Asche.

Wie der brennende Bart des Kaisers das Feuer nicht etwa abbildet, nicht repräsentiert oder bedeutet, sondern von ihm verzehrt wird, so referiert die Assignate nicht auf ein Wertsubstrat, sondern ist selbst ein Exemplar der allgemeinen Wertform, der reinen Substituierbarkeit, und so folgt die Multiplikation der Assignate, die der ersten, nur dem Schein nach ‚originalen‘ schon einbeschrieben ist – *Durch Tausendkünstler schnell vertausendfacht* –, dem Prinzip der Ersetzbarkeit, der Reproduktion, ist nicht mehr Reproduktion eines Originals, sondern Reproduktion des Reproduktionsschemas, Proliferation der bloßen Form der Kopie und darin selber das Wesen des Scheins. *So stempelten wir gleich die ganze Reihe, / Zehn, Dreißig, Fünfzig, Hundert sind parat.* (6074-75) – die virtuell grenzenlose numerische Progression der Assignaten, weit entfernt, ein Inkrement an materiellem Reichtum zu repräsentieren, verdankt sich bloß dem immer gleichen Stempeldruck und also der Reproduktion nicht etwa einer Sache, sondern des Schemas der Reproduzierbarkeit selbst.³⁹ Mit der Assignatensignatur und ih-

³⁹ Das Motiv des Stempelns kehrt zusammen mit dem des Feuers in der Grablegungs-Szene des Fünften Aktes wieder: dort ist es Mephisto, der nicht Papiere, sondern Seelen stempelt, um sie sodann ins höllische Feuer zu stoßen: *Das ist das Seelchen, Psyche mit den Flügeln, / Die ruft ihr aus, so ist's ein garstiger Wurm; / Mit meinem Stempel will ich sie besiegeln, / Dann fort mit ihr im Feuerwirbelsturm.* (11660-63) Die Welt der Reproduktion ist die Kredit- und Schuldscheinhölle. Aber das Feuer, das Mephisto für Fausts Seele vorgesehen hat, ist ein zweideutiges Element, nicht nur das der *Flammenstadt in ewiger Glut* (11647), sondern auch das der Erlösung, die noch Mephisto berührt: *Ist dies das Liebeselement? / Der ganze Körper steht in Feuer* (11784-85).

rer Verwendung als Stempel wird das Schema der Metaphorizität, der Substitutivität und der Reproduzierbarkeit zum universellen Paradigma gesellschaftlichen Verkehrs. Gemäß der Ineinsbildung von Schein und Wesen ist Substitution fortan nicht mehr Substitution der Werts substanz, sondern diese Substanz selbst; Metapher nicht Metapher des Goldes, sondern selbst das Gold, der Glanz, das Feuer – und das sich und alles außer sich verzehrende Feuer, die Einäscherung: nicht Inkrement, sondern universelle Kremation. Der Kreditgeldverkehr muß sich deshalb als fiskalische Ekpyrosis des Kredit-Schein-Paradigmas präsentieren, als ein Weltbrand, in dem alle gesellschaftlichen Verhältnisse von dem einen Schema der absolutierten Metapher reguliert und ruiniert werden.

Die absolute, sich absolutierende und durch die generalisierte Schuld von allen Schulden absolvierende Metapher ist keine Metapher für etwas anderes. Sie stellt nichts dar, denn sie ist das Medium der Darstellung – und als solches ist sie selber undarstellbar. Das Papiergeld kann als Zeichen eines materiellen Werts substrats ausschließlich deshalb fungieren, weil es selber allererst Werte produziert, und zwar Werte, die sich in keinem Wertstandard adäquat verkörpern können. Der Goldstandard hat sich in die Funktionale verschoben und hat seinen Platz dem Kredit geräumt. So wie das Wertversprechen, das das Papiergeld enthält, in keiner Werts substanz realisierbar ist, so ist der Mechanismus der Reproduktion die Form eines schrankenlosen und eben deshalb undarstellbaren Reichtums. Faust beteuert, daß dieser Reichtum sich weder von der Einbildungskraft, noch vom Gedanken, sondern bloß vom ‚Vertrauen‘ des ‚Geistes‘ fassen lasse: *Der weiteste Gedanke/Ist solchen Reichtums kümmerlichste Schranke;/Die Phantasie, in ihrem höchsten Flug,/Sie strengt sich an und tut sich nie genug./Doch fassen Geister, würdig, tief zu schauen,/Zum Grenzenlosen grenzenlos Vertrauen.* (6113-18) Die Unendlichkeit des Reichtums, die vom Schema der entfesselten Metapher erzeugt wird, ist die mathematische Unendlichkeit eines über alle Werte erhabenen Wertes, der *Würde*, die eine angemessene Verkörperung in keinem stofflichen Gegenstand und keinem Bild finden kann. Deshalb sieht der Kaiser sich im Feuerspiegel auch nicht als Kaiser oder als Pan, sondern als Allegorie des Reichtums reflektiert: *Es schien mir fast als ob ich Pluto wäre* (5990), *Ich schien ein Fürst von tausend Salamandern.* (6002). Deshalb bleibt die Figur des Plutus nach den Worten des Herolds unbeschreiblich – *Das Würdige beschreibt sich nicht.* (5562) – und deshalb müssen noch die Allegorien, konventionelle Veranschaulichungen eines Unanschaulichen, verbren-

nen. Wenn Faust also auf der Unvorstellbarkeit und Undenkbarkeit des Reichtums insistiert und alle Bilder und Begriffe abweist, die den Anschein erwecken könnten, sie seien das sinnliche Äquivalent seiner Unermeßlichkeit; wenn er in diesem Zusammenhang weiterhin den insbesondere von Kant und Schiller mit dem Erhabenen assoziierten Begriff der *Würde* gebraucht, um den absoluten Wert, das *Grenzenlose* aller Wertverleihung zu charakterisieren, dann spricht er, so könnte man sagen, von einem Fiskalisch-Erhabenen, von jenem absoluten Wert, eben der *Würde*, die alle Wertschätzungen begründet, aber selber nie Gegenstand einer Wertbestimmung werden kann. Da der absolute Wert im Unterschied zu allen durch Relationen bestimmbaren Werten keine Darstellung in einer stofflichen Substanz, dem Gold zum Beispiel, duldet, und da er als ein *Grenzenloses* auch der Determination durch Begriffe entgleitet, bleibt der einzige Zugang zu seinem Bereich den *würdigen* . . . *Geistern* und ihrem *Vertrauen* vorbehalten: das Fiskalisch-Erhabene ist eine Kategorie des Glaubens und, historisch spezifischer, des unbegrenzten und durch keine bloß rationalen Entscheidungen begrenzten Staatskredits.⁴⁰

⁴⁰ Zum Begriff der Würde und des Erhabenen bei Kant cf. Fußnote 26. – Der Begriff des Fiskalisch-Erhabenen, in Analogie zum Kantschen Begriff des Mathematisch-Erhabenen gebildet, unterhält zu diesem selbstverständlich nur ein problematisches Verhältnis: denn während dieser eine rein formale Bestimmung – und tatsächlich eine Bestimmung jenseits aller Formalisierungsfähigkeit – darstellt, charakterisiert der Begriff des Fiskalisch-Erhabenen ein inhaltliches und damit zugleich ein historisches Moment am Erhabenen. Was die „Faust“-Verse, zu deren Charakterisierung er hier gebraucht wird, sagen, erfüllt deutlich genug die Minimaldefinition des Erhabenen, die Kant in der Dritten Kritik gibt: es auch nur denken zu können, fordert ein Vermögen des Gemütes – Goethe sagt des ‚Geistes‘ –, das jeden Maßstab der Sinne und darüber hinaus Verstandesbegriffe und Einbildungskraft übertrifft (B 85). Erhaben ist also der Reichtum für Faust nicht etwa im Hinblick auf seinen möglichen Nutzen, sondern grade durch das grenzenlose Surplus über jeden erdenklichen Gebrauch, der von ihm gemacht werden könnte. Es gibt keinen Standard, an dem dieser Reichtum noch gemessen werden könnte, außer jenem, der in der reinen Inadäquation der Einbildungskraft an sich selbst – nach Kants Formulierung in dem *Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sich selbst* (B 117) – liegt und bei Kant den Namen der moralischen Gesetzgebung in der Idee der Freiheit trägt. *Glaube* heißt bei Kant das *Vertrauen auf die Verheißung des moralischen Gesetzes* (B 463) und ist also das Verhalten zu den Postulaten, die sich aus der Tatsache der Freiheitsidee ergeben. Das Vertrauen, das dagegen Faust beschwört, ist Vertrauen in die Affinität des Geistes mit der Unermeßlichkeit der Natur, also Vertrauen in ein Ideal der Natur, nicht in die Idee der Freiheit (die für Kant Faktum ist und keines Glaubens bedarf). Wenn Faust von dem durch

Das Schema der Metapher ist selber keine Metapher mehr, unterhält keine natürliche und keine Ähnlichkeitsbeziehung zu dem in ihr Dargestellten, ja, alle derartigen Beziehungen und somit das in ihnen Dargestellte selbst werden durch dies Schema, das die *Form* der Darstellung, der Produktion und der Konvention ist, überhaupt erst möglich. In ihm sind sie, diesseits aller Naturwüchsigkeit, gesetzt. Deshalb erscheinen sämtliche Beziehungen, in denen sich der Reichtum darstellt, als konventionelle und dementsprechend allegorische Verhältnisse. *Verba valent sicut nummi. Aber es ist ein Unterschied unter dem Gelde. Es gibt goldne, silber-*

den Staatskredit verliehenen Reichtum als von Naturschätzen redet, so beweist er damit, daß er, mehr als Mephisto, von der neuen Ökonomie selbst noch mystifiziert ist: der Wertstandard, den er in die Natur legt, ist in Wahrheit der künstliche, der ‚frei‘ gesetzte Schein, der Geldschein, der mit dem Kredit ausgegeben wird. Nur der Narr wird am Ende das geschenkte Papiergeld noch in Ländereien und damit in einen Naturalwert investieren, der obsolet geworden ist.

Von einem Fiskalisch-Erhabenen zu reden, empfiehlt sich aber nicht nur, weil Goethe ökonomische und meta-ästhetische Kategorien (die Allegorie, das Erhabene) miteinander verschränkt, um Thema und Medium seiner Darstellung ineinander zu reflektieren; dieser Begriff wird hier auch vorgeschlagen, um darauf hinzuweisen, daß die poetologisch-ethische Diskussion des 18. und 19. Jahrhunderts um den Begriff des Erhabenen sich in dem Maß intensiviert, in dem das traditionelle Wertsubstrat, das Gold, in der politischen Ökonomie der europäischen Staaten an Bedeutung einbüßt und in seiner Funktion als Wertstandard von teilweise enormen und mit der realen Produktivität schlecht balancierten Staatskrediten abgelöst wird. Die wirtschaftlichen Krisen des 18. Jahrhunderts sind im wesentlichen Krisen im Umgang mit der neuen Kreditgeldwährung. Angefangen vom ökonomischen Debakel, das in Frankreich 1716 mit der Banknoten- und Aktienausgabe durch John Law einsetzt, über den englischen Staatsbankrott 1720, über das österreichische Papiergeldexperiment 1759 bis zur Assignatenschwemme während der französischen Revolutionsjahre ist die europäische Wirtschaftspolitik von Katastrophen skandiert, die regelmäßig vom Mißverhältnis zwischen Kreditgeld und realer Produktion ausgelöst werden. Die Destabilisierung, die die neue Finanzpolitik an den ‚natürlichen‘ Wertstandards vollzieht, schlägt in der Sprach- und Kunsttheorie derselben Zeit als Destabilisierung der Referentialitätsansprüche der Zeichen durch. Die Reinterpretation des Erhabenen schreibt sich in diesen Zusammenhang der Denaturalisierung aller tradierten Grundmaße ein – bei Goethe durch die Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Geist und Phänomenalität, bei Kant, radikaler, durch die Reduktion aller Gewißeiten auf Freiheit. Einige Aspekte dieser Veränderungen in der Geld- und Sprachökonomie – freilich weder solche, die mit der Kreditwirtschaft, noch solche, die mit dem Status des Erhabenen zu tun haben – werden von Michel Foucault dargestellt in „Les Mots et les Choses“ (Gallimard: Paris 1966), einige andere Aspekte in den Arbeiten von Marc Shell, „The Economy of Literature“ (Johns Hopkins University Press: Baltimore 1978) und „Money, Language and Thought“ (University of California Press: Berkeley 1982) – beide mit interessanten Beobachtungen zum „Faust“ –, und in Brian Rotmans „Signifying Nothing – The Semiotics of Zero“ (Macmillan Press: London 1987).

ne, kupfernde Münzen und auch Papiergeld. In den erstern ist mehr oder weniger Realität, in dem letzten nur Konvention. So notiert Goethe unter dem Titel „Symbolik“ und schreibt dem Papiergeld jene Geltung durch Konvention zu, die traditionell mit der Allegorie in Verbindung gebracht wird.⁴¹ Wert und Wertproduktion können sich nicht als Gegenstände der Erkenntnis oder des unmittelbaren Selbstgefühls darbieten – der Kaiser weiß nichts von seiner Unterschrift und kann sich nicht an sie erinnern –, sondern nur als Gegenstände eines durch andere vermittelten Vertrauens, des Glaubens und also des Kredits erscheinen – und Konventionalität der Allegorie heißt ja gerade dies: Übereinkunft in einer bloß angenommenen, geglaubten und im Glauben fundierten Bedeutungszuschreibung. So wie der Kaiser in der Wertquelle nicht sich selbst, sondern nur das Idol der Konventionalität des Werts erkennt, so erkennt er seine Assignaten nur als von anderen anerkannte, als von einer neuen Konvention akkreditierte Wertzeichen an: *Und meinen Leuten gilt's für gutes Gold?/Dem Heer, dem Hofe gnügt's zu vollem Sold?/So sehr mich's wundert, muß ich's gelten lassen.* (6083-85) Papiergeld ist Geld nicht einfach, weil die staatliche Autorität es als Substitut des Goldes dekretiert, sondern weil es den *Leuten* auf Grund dieses Dekrets als ein solches Substitut *gilt*. Erst der Glaube, den andere in das Versprechen des Kaisers setzen, erst der Kredit, den sie dem Kredit gewähren, authentifiziert die kaiserliche Signatur und erst diese Gegenzeichnung seiner Unterschrift kann ihn selbst bewegen, sie *für gutes Gold* gelten zu lassen. Mit seiner Anerkennung der Assignaten macht sich der Kaiser zum Spiegelbild desjenigen Bildes, als das er sich im Glauben seiner *Leute* findet – er macht sich damit buchstäblich zum Objekt der Spekulation einer Gesellschaft, die sich ihrerseits allein durch den Mechanismus der Spiegelung und Widerspiegelung des Geglaubten, durch Spekulation konstituiert. Das ist die Logik des Kapitals in Goethes Szenen: daß es nicht einfach dem Kredit entspringt, sondern dem Kredit, der dem Kredit gegeben wird, der Spekulation des Kredits mit sich selbst. Kapital ist der sich selbst heckende, der in seiner Spiegelung sich erzeugende, in seiner Spiegelung sich bestätigende Kredit. Das Geld der Spekulation: eine Wertrealität, die sich aus der Idealität, der immer spekularen und immer gespenstischen Idealität wechselseitiger Anerkennung

⁴¹ J.W. Goethe – Naturwissenschaftliche Schriften, Erster Teil (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche; ed Ernst Beutler); Artemis: Zürich und Stuttgart 1964; p. 855.

gebiert, in der das Anerkannte kein Erkanntes, sondern ein Geglauhtes, Supponiertes, Hypothetisches ist, in dem sich das Reale seiner Produktionsbedingungen verliert.

Das *grenzenlose Vertrauen* (6118), das den gesellschaftlichen Verband, die Konventionen seiner sprachlichen und seiner finanziellen Verkehrsformen definiert, tendiert dazu, Sprache, Geld und Gesellschaft in eine leere Phantasmagorie zu verflüchtigen. *Zum idealen Teile [von Geschichte und Universum] gehört der Kredit, zum realen Besitztum, physische Macht pp.* – so heißt es in den „Maximen und Reflexionen“. Und Goethe hält an dem in diesem Satz reklamierten Realitätsfundus auch noch des Kredits fest, wenn er fortfährt: *Der Kredit ist eine durch reale Leistungen erzeugte Idee der Zuverlässigkeit.*⁴² Wenn aber die einmal geöffnete Diskrepanz zwischen Idealität und Realität durch reale Leistungen nicht mehr gedeckt werden kann – und das muß im selben Augenblick geschehen, in dem die *Idee* von der *realen Leistung*, der *Kredit* vom *realen Besitztum* sich emanzipiert, im selben Augenblick mithin, in dem er eben Kredit wird –, dann wird die Realität zum Schuldner der Idee und die Idee, ursprünglich durch *reale Leistungen* erzeugt, zehrt nun ihrerseits deren Realität auf. Die Idee ist das durch den tätigen Glauben, durch die Arbeit des Negativen an allen materiellen Wertsubstanzen produzierte und also immer nur geglaubte, immer nur kreditierte Kapital. Das Reale der Arbeit wird aber von der Idee, die von ihm produziert worden ist, ihrerseits derealisiert – und im selben Zug wird die *Idee der Zuverlässigkeit*, der Kredit selbst getilgt. *Alles Ideelle, sobald es vom Realen gefordert wird, zehrt endlich dieses und sich selbst auf. So der Kredit (Papiergeld) das Silber und sich selbst.*⁴³

⁴² BA 18, p. 618. Die beiden Reflexionen tragen die Nummern 946 und 947.

⁴³ BA 18, p. 520 (Nummer 315). – Aus einer Bemerkung in den „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divan“ läßt sich entnehmen, daß Goethe in Übereinstimmung mit den meisten seiner Zeitgenossen im Kredit-, respektive Papiergeld eine Währung sah, die sich vor allem durch die Unverlässlichkeit ihres Wertes auszeichnete. Goethe schreibt dort unter dem Titel „Verwahrung“: *Wenn jemand Wort und Ausdruck als heilige Zeugnisse betrachtet und sie nicht etwa, wie Scheidemünze und Papiergeld, nur zu schnell, augenblicklichem Verkehr bringen, sondern im geistigen Handel und Wandel als wahres Äquivalent ausgetauscht wissen will, so kann man ihm nicht verübeln, daß er aufmerksam macht, wie herkömmliche Ausdrücke, woran niemand mehr Arges hat, doch einen schädlichen Einfluß verüben, Ansichten verdüstern, den Begriff entstellen und ganzen Fächern eine falsche Richtung geben.* (BA 3, p. 231) Nicht nur werden hier alter Tradition gemäß Sprache und Geld unter dem Zeichen der Äquivalenz analogisiert – *verba valent sicut nummi* –, Goethe be-

Vertrauen ist das Credo des Kapitals und ein Credo, das Kapital produziert. Es ist, unter Umständen, die nicht von ihm selbst gemacht sind, die ursprüngliche Akkumulation des Kapitals durch Selbstkreditierung – und, wohlgemerkt, durch Selbstkreditierung auch noch in der gläubigen Arbeit, die sich an den Naturstoffen und dem Realen der historischen gesellschaftlichen Beziehungen betätigt, um sie in die *Idee der Zuverlässigkeit* zu transformieren: in die Idee des Kapitals, in die Idee, in das Kapital aus gläubiger Arbeit und Kredit, in den Schein, der selber Wesen ist, in das *Gespens-Gespinst* (6199), als der der Kapital-Schein umgeht und zirkuliert, bis er verschwindet. Als Akt des Glaubens, als Kreditierungsakt, der seine eigene Realität produziert und zerstört, als ein *actus fidei* ist es zugleich das *Autodafé* der Kreditgesellschaft, von dem ihre Konventionen und Allegorien, ihre Sprach-, Wert- und Selbstsetzungen ebenso schrankenlos erzeugt wie verzehrt werden.

*

Produziert und gleichzeitig aufgezehrt, zur Erscheinung gebracht und gleichzeitig verbrannt werden die Figuren des gesellschaftlichen *Lebens*, des *Geistes*, des *Wesens* und der *Poesie* : das ist der Sinn der Verbindung zwischen der Signatur- und der Brandszene, die der Schatzmeister in seinem Bericht an den Kaiser herstellt.

steht auch darauf, daß *herkömmliche Ausdrücke* den gleichen ephemeren Wert haben können wie das neue Papiergeld und daß dieses Papiergeld, da es keinen Anteil an der *heiligen* Ordnung der Naturäquivalente hat, sondern seinen Wert allein den tagespolitischen Konvenienzen verdankt, nicht fähig ist, den wahren ‚Kurs‘ zu halten, in *eine falsche Richtung* führt und das System von *Handel und Wandel* entstellt. (Heidegger zitiert diese Passage aus den „Noten und Abhandlungen“ am Ende seines Aufsatzes „Zur Seinsfrage“, ohne daß er auf die anti-traditionalistischen Komplikationen oder auch nur auf die metaphysischen Prämissen der Rede vom *wahren Äquivalent* aufmerksam würde. Cf. M. Heidegger „Wegmarken“, Klostermann: Frankfurt/M. 1967; p. 253.)

Der Gedanke der Deteriorierung sämtlicher Lebens- und Wertverhältnisse durch die technischen und ökonomischen Innovationen des 18. Jahrhunderts wird in den „Betrachtungen im Sinne der Wanderer“ mit der Überzeugung von ihrer Unvermeidlichkeit verbunden: *Sowenig nun die Dampfmaschinen zu dämpfen sind, sowenig ist dies auch im Sittlichen möglich: die Lebhaftigkeit des Handels, das Durchrauschen des Papiergeldes, das Anschwellen der Schulden, um Schulden zu bezahlen, das alles sind die ungeheuren Elemente, auf die gegenwärtig ein junger Mann gesetzt ist.* (BA 11, p. 304) Papiergeld, so ephemere es sein mag, hat dennoch eine Richtung: als Kreditgeld ist es eine Währung, die die Schulden, die es abtragen soll, maximiert und derart in der Aufzehrung seines eigenen Wertes besteht.

Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Szenen macht jede von ihnen als Deutung der anderen lesbar: Die Signatur brennt und sie verbrennt sich selbst und die von ihr erzeugten Werte; der Weltbrand universalisiert den Wertschein der Kreditpapiere und legt ihn durch seine schrankenlose Proliferation in Asche. Die Wiederholung, in der sich zwei verschiedene Aspekte des selben Vorgangs präsentieren – wie die Wiederholung von Lenker in Euphorion und die Wiederholung der Phantasmagorie des Pan in der von Helena und Paris –, folgt einem Schema, dem Goethe in seinen Schriften zur Farbenlehre den Titel *wiederholte Spiegelungen* gegeben hat und dem verwandte Äußerungen für die Kompositionstechnik seines späten Werks die allergrößte Bedeutung beilegen. Nachdem Goethe in einem kurzen Text über entoptische Spiegelungen den psychologischen Mechanismus der Erinnerung unter diesem optischen ‚Symbol‘ dargestellt hat, behauptet er seine allgemeine, sowohl physikalische wie anthropologische, historische und politische Gültigkeit – und greift bei dieser Gelegenheit auf die Metapher des ‚Entzündens‘ zurück: *Bedenkt man nun, daß wiederholte sittliche Spiegelungen das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höhern Leben emporsteigern, so wird man der entoptischen Erscheinungen gedenken, welche gleichfalls von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verbleichen, sondern sich erst recht entzünden, und man wird ein Symbol gewinnen dessen, was in der Geschichte der Künste und Wissenschaften, der Kirche, auch wohl der politischen Welt, sich mehrmals wiederholt hat und noch täglich wiederholt.*⁴⁴ Wiederholte Spiegelung ist im Zweiten „Faust“ das Kompositionsschema, in dem der Mechanismus der literarischen und ökonomischen Produktion sich darstellt. *Spiegel hüben, Spiegel drüben/Doppelstellung auserlesen*⁴⁵ – das ist die Formel für die Parallel- und Doppelszenen von narzißtischem Brand und Assignatenemission, die ihre Bilder ineinanderspiegeln, sich gegenseitig kommentieren, erhellen und *entzünden*. In einem auf die kompositorischen Prinzipien des Zweiten „Faust“ bezogenen Brief nimmt Goethe die optische Terminologie der „Wiederholten Spiegelungen“ wieder auf und verwendet sie

⁴⁴ J.W.Goethe – „Wiederholte Spiegelungen“, in: „Naturwissenschaftliche Schriften“, Erster Teil (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche; ed. Ernst Beutler); Artemis: Zürich und Stuttgart 1964; pp. 821-23.

⁴⁵ BA 1, p. 553. Zu diesem sehr bedeutenden Gedicht cf. den Kommentar von Dorothea Hölscher-Lohmeyer: „Entoptische Farben, Gedicht zwischen Biographie und Experiment“, in: *Etudes Germaniques* 38/1 (Janvier-Mars 1983), pp. 56-72.

zur Charakterisierung seiner literarischen Technik : *Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.*⁴⁶ Weder dramatische Konfrontation, noch linear-narrative Progression, sondern variiierende Iteration ist das Prinzip dieser Goetheschen Kompositionen, und im Fall der Spiegelung der Brand- in der Signaturszene – oder der Signatur- in der Brandszene – wird, und das ist selten, auf das Faktum dieser Wiederholung unter dem Namen der Erinnerung im Text ausdrücklich hingewiesen –: was einmal im Bericht des Herolds, das zweite Mal im Gedächtnisprotokoll des Schatzmeisters beschrieben wird, ist in der Tat ein und dieselbe Szene. Makrostrukturelle Wiederholungen offenbaren sich *dem Aufmerkenden* weniger leicht, am sprödesten die des Ersten Teils des „Faust“ im Zweiten – aber auch sie scheinen Goethe vorgeschwebt zu haben, wie er schon 1815 im Gespräch mit Sulpiz Boisserée andeutet: *der Erste Teil ist geschlossen mit Gretchens Tod; nun muß es par ricochet noch einmal anfangen*⁴⁷. Wenn aber der Zweite „Faust“ die wiederholte Spiegelung des Ersten ist, dann wäre die kaiserliche Signatur unter die Assignate die Signatur Fausts unter seinen Vertrag *par ricochet* und beider *Doppelstellung* eine anhaltende Reflexion über den Status der Unterschrift und ihrer Tilgung, des Versprechens und seines Vergessens, der Autorisierung und ihrer Annullierung. Tatsächlich kann ja des Kaisers *Es schien mir fast, als ob ich Pluto wäre* auch als ironische intratextuelle Reminiszenz gelesen werden, denn Pluto wird in der Mummenschanz von Faust dargestellt, und dementsprechend würde die kaiserliche Unterschrift unter die Assignatenmatrix die entoptische Spiegelung von Fausts Unterschrift unter seinen Kontrakt mit Mephisto darstellen. Und da die Verse *So hört und schaut das schicksalschwere Blatt, / Das alles Weh in Wohl verwandelt hat.* (6055-56) genau im Zentrum aller Verse des gesamten „Faust“-Dramas stehen, so mag sich in diesem Assignaten-„Blatt“ auch noch das ‚Blatt‘ des ganzen „Faust“ entoptisch spiegeln und die Unterschriften, alle Unterschriften und Schriften, von denen hier die Rede ist, wären die von einem ‚Goethe‘, der sich in ihnen pan-narzißtisch-plutonisch selbst bespiegelt, mit sei-

⁴⁶ An Karl Jakob Ludwig Iken in einem Brief vom 27.9.1827 (BA 8; p. 704).

⁴⁷ BA 8; p. 682. Die Äußerung wird von Sulpiz Boisserée auf den 3. August 1815 datiert.

nen ‚Blättern‘ und seiner Schrift spekuliert, einen virtuell unendlichen sozio-kulturellen Reichtum erzeugt, ihn an sich und sich an ihm entflammt: zum gesellschaftlich-ökonomischen Phänomen macht und in Asche legt. Denn die textuellen Replikate und Reflektionen multiplizieren und zerstreuen wie die kaiserlichen „Tausendkünstler“ das Bild, das sich in ihnen *entzündet*, mit so vielen Brechungen und Varianten, daß kein Narziß, und hieße er Goethe, sich darin wiedererkennen kann, ohne seine Gestalt darüber einzubüßen.⁴⁸ „Faust“ ist das spekulativ erzeugte, das, wie alles andere aus Kredit gezogene, literarische Geld und ‚Goethe‘ sein Gott: in der kreditkapitalistischen Konflagration, die er entfacht, einer numismatischen Theophanie des literarischen Selbst – und des Literarischen selbst –, steht er selber in Flammen.

Das Gesetz, dem die dramatische Verdopplungstechnik folgt, ist dasselbe Gesetz der Substitution – oder der Metapher –, dem die Selbstbespiegelung des Kaisers, der Ersatz der Bodenschätze durch die Assignaten und schließlich deren mechanische Reproduktion unterstehen. Nur präsentiert sich hier die Substitution nicht als identische Wiederkehr des Gleichen, sondern als Substitution und Komplettierung des jeweils anderen durch das, was ihm fehlt: durch seine Verkehrung und seine Negation. Die Wiederholung zeigt das Reversbild des Wiederholten und die Wiederholung des Bildes also dessen Auflösung. Dieser Prozeß, spekulär wie er ist, könnte dialektisch heißen, wenn er auf die Ineinsbildung der Gegensätze statt auf die unaufhaltsame Proliferation von Spaltungen und Paradoxien hinausliefe. In der Tat ist aber die Wiederholung, die Goethe inszeniert, eine Macht des Wiedererkennens nur, indem sie eine des Vergessens ist, eine Macht der Affirmation nur, solange sie mit ihrer kritischen Zersetzung einhergeht, eine Funktion der Mimesis bloß, sofern sie eine der Auflösung des Bildes, der Schrift und der Sprache ist. Die Reproduktion der Assignaten mag in der Ausbreitung des Feuers ihr Gegenstück finden – doch das Papiergeld salviert die Politökonomie des Reiches, während

⁴⁸ In einer kleinen Arbeit von 1823, „Julius Caesars Triumphzug, gemalt von Mantegna“ widmet Goethe einem kompositorischen *Scherz* besondere Aufmerksamkeit: es ist wegen der Stellung der Figuren auf Mantegnas Bild *nicht zu unterscheiden*, ob das Wickelkind von der alten oder der jungen Frau getragen wird. *Daß ein Glied zwei Figuren zugehören könne*, diese Möglichkeit wird in der Interpretation der Brand- als Signaturszene in die andere umgekehrt, daß zwei Darstellungen Varianten ein und derselben Szene sein, zwei Glieder einer einzigen Figur zugehören können – die ‚Einheit‘ dieser Figur wie ihrer Glieder tritt also nur als erborgte und revozierbare hervor. (BA 20, pp. 324-25)

das Feuer zerstört. Die kaiserliche Signatur mag ihr Komplement an dem Aufflammen des Bartes haben – aber die Signatur institutionalisiert den Wert des Scheins, während der Brand Schein, Masken und am Ende sich selber verzehrt. Der Maskenbrand mag, als Ekpyrosis verstanden, der Kreditökonomie korrespondieren, die den Schein zum universellen Gesetz erhebt – aber die neue Ökonomie produziert Reichtum, während das Feuer nur Asche zu hinterlassen droht. Das Gesetz der Inversion, das dem der Reflektion einbeschrieben ist, läuft, kurzum, darauf hinaus, daß Reichtum in seiner Vernichtung, die Schrift in ihrer Tilgung und der Kredit in seiner Konsumtion dargestellt wird –: die Bedeutung eines jeden Terms verweist nicht nur auf einen von ihm abgespaltenen anderen, sondern auf einen, der die Negation jener Bedeutung, ihre Asemiose betreibt. Das metaphorische Projekt der *wiederholten Spiegelungen* läuft mithin auf die Blockade der Übertragung, auf die Entleerung des Spiegelbilds, auf die Blendung der Metapher zur Allegorie und weiterhin auf deren Selbstverbrennung hinaus. Und da die sprachlichen und ökonomischen Phänomene, die darin ihre Darstellung finden, Produkte nicht der Natur, sondern der Sprache sind; da insbesondere der Kredit, der das neue Handelssystem begründet, einem Akt des Glaubens, einem persuasiven Sprachakt geschuldet ist, laufen die sprachlichen Setzungen, wie sie sich in der Brandszene replizieren, auf ihre Entsetzung hinaus.

Sprache setzt und Sprache entsetzt; und zwar entsetzt sie ihre eigenen Setzungen. Im phänomenologischen Vokabular formuliert, das die Goetheschen Szenen leitet: Sprache macht erscheinen und sie verbrennt; und zwar verbrennt sie ihre eigenen Erscheinungen. In ihrer Reflektion im Feuerspiegel löst sich die wertsetzende Sprache in den reinen Schematismus der Produktion des Scheins auf und legt die Erscheinungen, legt sich selbst in Asche. Aber genauer: sie *legte* sich selber in Asche, würde nicht eine weitere Funktion der Sprache intervenieren, die dem Prozeß der absoluten Phänomenalisierung Einhalt gebietet, aus dem Bann der Paradoxien der Erscheinung heraustritt, sie dissoziiert und erhält. Vom Maskenbrand bliebe nämlich nichts, nicht einmal eine Erinnerung, übrig, würde dieser Brand nicht von der Schrift limiert und protokolliert. Plutus, von dessen Schatzkiste es ausgeht, kündigt das Feuer an und trifft Vorkehrungen zunächst nicht gegen es selbst, sondern gegen sein Vergessen, indem er, noch bevor Pan an die Feuerquelle treten kann, in einer Geste, die technisch eine Parekbase darstellt, zum Herold sagt: *Nun wird sich gleich ein Greulichstes eräugnen,/Hartnäckig wird es Welt und Nachwelt*

leugnen:/Du schreib es treulich in dein Protokoll. (5917-19)⁴⁹ Und daß die darauf folgende Beschreibung des Pan-Brandes tatsächlich seine Niederschrift ist, wird von Goethe, der mit Szenenanweisungen notisch sparsam verfährt, dadurch angezeigt, daß der Herold den Stab anfassend, den Plutus in der Hand behält seinen Bericht abstattet. Mit dem selben „Stab“, einem Buchstab, setzt er dem Feuer ein Ende, als die reiche Kaiserpracht in den Aschenhaufen einer Nacht zusammenzustürzen droht: Schlage, heil'gen Stabs Gewalt (5972).⁵⁰ Plutus unterbricht also die Mummenschanz, prognostiziert, als wäre er ihr Autor, die weitere Handlung, diskreditiert ihre Protagonisten als verblendet – Hartnäckig wird es Welt und Nachwelt leugnen – und bietet als Apotrop gegen diese Verblendung und weiterhin gegen die Verbrennung die Schrift auf.⁵¹

⁴⁹ Parekbaze ist diese Rede des Plutus, obgleich sie weder ans Publikum gerichtet ist, noch die Theater-Illusion des ganzen Dramas durchbricht. Aber Plutus nimmt mit diesen Worten nicht mehr einfach an der dramatischen Aktion teil, sondern kommentiert sie als einer, der Distanz zu ihr wahr, von außen. Er zeigt sie – und verhält sich darin nicht unähnlich dem Akteur im nicht-aristotelischen Drama Brechts, der seine Gesten, statt sie bloß zu verwenden, selber zeigt. Plutus' Rede stellt als Voraussage das, was folgt, gleichsam in Anführungszeichen, und ihre Fortsetzung in den Versen 5970-86 weist den Brand nachträglich als bloßen Schein eines Brandes aus. Dieser Bruch der diskursiven Kohärenz ist eine der für den dramatischen Stil des gesamten „Faust“ konstitutiven Techniken, die insbesondere das Verhältnis zwischen dem heroischen Ton Fausts und dem sarkastischen des Mephisto definiert. Mephistos Part ist eine fortgesetzte Parekbaze. So kann ihn Helena tadeln: *Du fällst/ Ganz aus der Rolle (9048-49)*. Und wenn er selber Faust auffordert *So faßt Euch doch und fallt nicht aus der Rolle! (6501)*, dann wird, nicht aus der Rolle zu fallen, zum Imperativ, eben nur eine Rolle zu spielen, nicht aber mit ihr sich zu identifizieren.

⁵⁰ *Stab* und *Buchstabe* werden auch an anderer Stelle in Goethes Werk miteinander assoziiert. Auf das Gedicht „Offenbar Geheimnis“, das wie „Epirrhema“ und so viele andere das Thema des Mystischen umspielt, antwortet im „Divan“ „Der Wink“, in dem Goethe schreibt: *daß ein Wort nicht einfach gelte,/ Das müßte sich von selbst verstehen./ Das Wort ist ein Fächer! Zwischen den Stäben/ Blicken ein Paar schöne Augen hervor.* (BA 3, p. 30) Nach dem Modell der Zugehörigkeit ‚eines Gliedes zu zwei verschiedenen Figuren‘, läßt hier der Text die *Stäbe* zugleich die des metaphorischen Fächers, der fürs Wort steht, und die *Buchstaben* sein, aus denen jedes geschriebene Wort zusammengesetzt ist.

⁵¹ Wenig früher mußte der Heroldsstab des Plutus schon einmal dazu erhalten, *Schein von Wahrheit, den Maskenspaß vom Volk zu scheiden, das ihn für bare Münze nehmen will*. In den an den Herold gerichteten Worten des Plutus wird deutlich, daß der Stab auch hier als Emblem eines apotropäischen Schreibwerkzeugs dient: *Ich tauch' ihn [den Stab] rasch in Sud und Glut. -/ Nun, Masken, seid auf eurer Hut!/ Wie's blitzt und platzt, in Funken sprüht!/ Der Stab, schon ist er angeglüht,/ Wer sich zu nah herangedrängt,/ Ist unbarmherzig gleich versengt.* (5741-5747)

Die Schrift interveniert als Halt: als Unterbrechung der Maskenparade und ihrer allegorischen Illusion, als Aufhaltung und Verzögerung des Blicks in den Feuerquell, als Eindämmung und Zurückhaltung des Brands und als Behalten der Erinnerung an ihn. *Halt!* (5520) ist das erste Wort, mit dem Lenker, die Poesie, auf die Bühne tritt. Das ‚Eräugnis‘ ist ‚Eräugnis‘ nur, weil sein katastrophischer Verlauf vom Halt der Schrift zurückgestemmt und abgebrochen wird. Die Parekbase tritt also als kritische Gewalt ins Mittel, aber nicht, indem sie zwischen bloßem Schein und Wesen scheidet, sondern indem sie den Schein selber vor dem ihm wesentlichen Vergehn bewahrt. Die Schrift ist der Katechon der Erscheinungswelt. Sie vollzieht die Rettung der Phänomene, indem sie diese vor ihrem Umschlag in reine Erscheinungen, in Feuer, zurückhält und dadurch fähig wird, sie *als* Phänomene zu exhibieren. Das heißt aber, daß sie, mächtiger als Erscheinung und Schein, mächtiger auch als ihr reines Naturelement, das Feuer, aus dem Bann der Phänomenalität und ihrer Paradoxien heraustritt als Gewalt der Distanzierung, der Ernüchterung und der Löschung der Phänomene. *Löschend überall bekämpftet, / Ihr, die lindernden, die feuchten, / Wandelt in ein Wetterleuchten / Solcher eitlen Flamme Spiel!* - (5981-84) – so gebietet Plutus den Wolken und läßt sie auf den Masken- und Palastbrand niederregnen.⁵² Was, vom Schlag des Stabes ausgelöst, so niederregnet, ist die Schrift, nicht die Feuerschrift, die der verstellte Kaiser unter seine Assigmate setzt, sondern eine, die das Feuer löscht und es auf seinen prosaischen Schein reduziert. Die gesamte Brandszene und mithin

⁵² Diese Wolken sind nicht nur der Gegenstand von Goethes langjährigen meteorologischen Untersuchungen gewesen, ihnen hat er nicht nur eine Reihe von Gedichten gewidmet, die zu „Howards Ehrengedächtnis“ zum Beispiel, sie figurieren von Anfang bis Ende des Zweiten „Faust“ als einer der bedeutsamsten Topoi des Transports, der Erhebung und Verwandlung, und besonders im Dritten Akt als schöner Schein – als die Gewänder der Helena, die sie bei ihrem Verschwinden in Fausts Armen zurückläßt: *Helenens Gewande lösen sich in Wolken auf, umgeben Faust, heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber.* (9954-55) Als Helenas Gewand ist die Wolke der Schein der Schönheit selbst. In ihr erscheinen ihm die mythische Geliebte, ihre Mutter und deren Konkurrentin: von *meiner Wolke Tragwerk* sagt er: *Sie teilt sich wandelnd, wogenhaft, veränderlich. / Doch will sich's modeln. – Ja! das Auge trägt mich nicht! – / Auf sonnbeglänzten Pfühlen herrlich hingestreckt, / Zwar riesenhaft, ein göttergleiches Fraungebild, / Ich seh's! Junonen ähnlich, Leda'n, Helenen, / Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt. / Ach! schon verrückt sich's! Formlos breit und aufgetürmt / Ruht es in Osten, fernen Eisgebirgen gleich, / Und spiegelt blendend flücht'ger Tage großen Sinn.* (10041-54)

ihr ‚realistisches‘ Komplement, die Signaturszene, wird von der Parekbase der Schrift eröffnet und beschlossen, sie und das Feuer, das in ihr um sich greift, werden, buchstäblich, eingeklammert, suspendiert und für *Welt und Nachwelt* in Schrift gefaßt. Das Feuer – und mit ihm die entfesselte Ökonomie von Credo und Kredit, die Ökonomie der Allegorie und des Erhabenen – entzündet sich und erscheint also bloß in der Klammer der Schrift, die es zurückhält und löscht. Ohne den Halt, den die Schrift bietet – und das *Halt!*, das sie gebietet – gäbe es für *Welt und Nachwelt* kein Feuer, nicht seine Bedeutung, elementarisch-ideellen Reichtum, und keine Spiegelung seiner Erscheinung in der spekulativen Wertsetzung der neuen Ökonomie. Von diesem Halt, dieser Verhaltung dependiert mithin die gesamte Logik der Substitution, der Metapher, der wiederholten Spiegelung und des Äquivalententauschs; und von ihm dependiert die Logik der Setzung in Konvention, Allegorie und Kredit wie ihrer Entsetzung in der ‚erhabenen‘ Überschreitung ihrer Grenzen. Sprache also setzt und sie entsetzt ihre Setzungen, aber nur, sofern sie außerdem – und darin ist sie Parekbase und Schrift – von allen Operationen der Position oder Negation sich *absetzt*: sich distanziert und abrückt vom Raum der Setzungen, ihn *ex-poniert* und in seiner Exposition ihn unterbricht. Sprache macht erscheinen und sie verbrennt ihre Erscheinungen, aber nur, sofern sie zugleich von ihrem subjektivistischen Phänomenalismus zurücktritt, seine Evidenzen und Geltungsansprüche aussetzen läßt und sich noch eines stabilen Verhältnisses zu dieser Suspendierung enthält. Die Geste dieser Sprache – und sie ist wesentlich nichts anderes als Geste – ist mit einem vom späten Goethe geschätzten Wort *Entsagung* – die Ent-sagung des Gesagten in der Aussetzung, der Exhibition und dem Abbruch des Sagens selbst. Nur weil Sprache Absetzung und Aussetzung ist, eröffnet sich in ihr der Schematismus der Setzungen und ihrer Tilgung; nur weil sie die *trans-phänomenologische Epoché* der Anschauung ist, kann sich in ihr eine Erscheinung, des *Wesens* wie des *Scheins*, *eräugnen*. Noch das Autodafé der Allegorie absoluter Geltung im Glauben steht in ihrer Klammer. Bevor sie *thetisch* und *athetisch* sein kann, ist Sprache *parenthetisch*: Absetzung in allen Bedeutungsvaleurs, die das Wort im Deutschen annehmen kann.

Aufgehalten: unterbrochen, abgesetzt und zurückgehalten ist durch Plutus' Eingriff nicht allein die Pneuma- und Pyropoesie der Brandszene, aufgehalten ist durch sie die ganze Poesie der Produktion des Reichtums, die in ihr ‚wie in einem Spiegel‘ sich darstellt,

die Poesie des Staatskredits. Plutus, und in seiner Maske Faust, bietet den Schatz des Scheins, den Lenker, Poet und Poesie, produziert hat, wohl dar, öffnet auch *mit des Herolds Rute* (5710) die Schatzkiste, aber betätigt sich weiterhin nur als der Kanzlist der Ereignisse, nicht als ihr Agent.⁵³ Seine Sprache münzt nicht, kreditiert nicht, produziert nicht, sondern bricht die Poesie der entfesselten Spekulation ab und erhält ihren Kredit nur dadurch, daß er ihn wie einen Buchhaltungsfehler storniert. Nicht die Poesie, die das Wesen zum Scheinen bringt und sich im Schein verschwendet, ist seine Sache, sondern die prosaische Ernüchterung und Suspensionierung der trügerischen Erscheinung in der Schrift. Und diese Schrift beteiligt sich, anders als die Signatur des Kaisers und anders als ihre Gegenzeichnung durch den Glauben, den die Gesellschaft in sie setzt, an der Metamorphose der Sprache in Geld nicht, ohne sie zugleich als selbstzerstörerisches Theater zu exponieren: die Parekbase der Schrift ist die ernüchternde Ex-position der aus ihr hervorgegangenen Phantasmagorien des Werts und einer Gesellschaft, die sich in ihnen reproduziert. War Fausts Signatur im ersten Teil des Dramas noch der Effekt eines sich selbst übertrumpfenden Sprachaktivismus, dessen einzelne Setzungen geringgeschätzt werden konnten, weil sie sich in der Gewißheit des *Strebens* und der *Kraft* bewegten, so sind Plutus' Parekbasen und die Schrift seines Herolds nicht mehr in Kategorien der Setzung, des Akts oder der performativen Sprachhandlung zu fassen. *Wir müssen [. . .], was geschieht, getrost geschehen lassen* (5915-16), sagt Plutus zum Herold. Schrift und Parekbase *lassen* den Akt und den Kontrakt der Kreditgesellschaft geschehen und können nicht anders, als ihn dort abbrechen zu lassen, wo dies Lassen selbst bedroht ist, sind also selber auf Akte nicht reduzierbar. Sie sind nicht performativ, sondern affirmativ -: sie eröffnen einen Handlungsspielraum, halten sich von ihm abgesetzt und suspendieren

⁵³ Als den eines Kanzlisten *des eigenen Innern* hat Walter Benjamin den Sprachgestus des alten Goethe charakterisiert. Die Wahl des Konjunktivs in einem seiner letzten Briefe verrät, so schreibt er, *daß das den Schreibenden beherrschende Gefühl von sich aus nicht den Weg zur Schrift, zum Ausdruck mehr verlangt, daß Goethe als Kanzlist des eigenen Innern es verlautbart.* („Illuminationen“, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1961; p. 292.) Die Tendenz zum Inexpressiven, zur Distanzierung von den eigenen Gefühlen, Stoffen und Verfahren tritt in der hier besprochenen Szene des „Faust“ als ektheatralische Parekbase hervor: als Rede der Absetzung von der Rede, als Rede des Schreibers, des Kopisten, der nicht agiert, sondern ‚ad acta‘ legt.

seine Geltung.⁵⁴ Und suspendiert, wenn schon nicht gänzlich diskreditiert, ist durch sie genauer die Autorität des imperialen Einsetzungsaktes, der Signatur, des mit ihr erzeugten Geldes und die gesamte Logik von Tausch, Täuschung, spekulativer Selbstverifikation und Kapitalisierung, die sich aus ihm entspinnt. Geld – immer Geld des Glaubens und des Kredits, auf den eine Gesellschaft ihre Verkehrsformen und also sich selbst als Gesellschaft, als das Geld ‚Gesellschaft‘ gründet –, Geld ist fortan eben dies: bloß geglaubter Wert, Papier und verbrennbar, und ist als Kreditgeld sogar selber sein Brand; aber die Sprache der Aufhaltung und Aussetzung setzt keinen beständigeren Wert an die Stelle des instabilen und sich selber entsetzenden Wertes der Setzung, nicht Gold an die Stelle von Papier, nicht die gediegene Konstatierung an die Stelle der windigen Persuasion, sondern öffnet und limitiert nur den Spielraum, in dem verschiedene Setzungsfunktionen sich entfalten, miteinander assoziieren und sich aufheben können. Das *Papiergespenst der Gulden* (6198), auch wenn es als *Gespenst-Gespinst* (6199) das soziale Gewebe der Kreditgesellschaft knüpft, ist verscheuchbar, denn die Prinzipien seines Werts, Produktion, Substitution und Kredit, sind nicht die einzigen, die im Bereich der Sprache wirksam sind, und sind in der Tat sämtlich einer sprachlichen und gesellschaftlichen Funktion – oder Dysfunktion – ausgesetzt, die fähig ist, sie zu löschen: einer Sprache, die nicht setzt, nicht produziert, nicht substituiert und keinen Kredit gibt; einer Sprache, die den schönen Schein des Geldes und den Handel und Wandel der spekulierenden Gesellschaft, die in ihm sich selbst erzeugt und erkennt, unterbricht; und einer Sprache, die die Produktionen der poeto-politischen Ökonomie genauso wie den Glauben, der sie trägt, aussetzen läßt.

Die Logik der poetischen Gabe und ihrer Verausgabung, die Logik der Setzung und ihrer immediaten Nichtigsetzung, der Produktion durch Arbeit, Kredit und Signatur und ihrer Distribution und Dilapidation in Assignaten – die Logik der spekulativen Selbsterzeugung und Selbstverbrennung, der generatio spontanea und des spodologischen Ruins –, das ist die transzendente Logik des Kapitals, der Wertidee, die Logik der Kapitalisierung, der

⁵⁴ Den ‚Begriff‘ des Affirmativen habe ich in einer Diskussion der Sprach- und Politiktheorie Walter Benjamins entwickelt in „Affirmativ, Streik“; in: „Was heißt darstellen?“, ed. Christiaan Hart-Nibbrig, Frankfurt/Suhrkamp 1994 (zuerst englisch als „Afformative, Strike“ in: Cardozo Law Review, vol. 13, 4 (1991), pp. 1133-58; und in: „The Philosophy of Walter Benjamin“, ed. Andrew Benjamin, London: Routledge 1993).

Idealisierung, Transzendentalisierung und Logifizierung selbst, wie sie zur Zeit, da Goethe diese Szenen des „Faust II“ schrieb, in den Systemen der spekulativen Philosophie ausgearbeitet war. Ihr läßt sich nichts entgegensetzen, das nicht in dieser Logik der Setzung selber schon programmiert und neutralisiert wäre: kein Wahrheitsstandard, der mächtiger wäre als jener Glaube, welcher seine Legitimität und damit den Wahrheitswert seiner Gegenstände selbst erzeugt, keiner, der autonomer wäre als der Kredit, der den geglaubten Reichtum in Besitz verwandelt, und als der Sprachakt, der sich in seiner Performance selber verifiziert, verifiziert. Die Parekbasis des Plutus, die Parenthese seiner Schrift setzt der Logik des Kapitals und der Kreditpoetik seiner Sprache keine andere, noch viel weniger *ihre* andere entgegen, sondern demarkiert – eröffnet und schließt – den Raum, in dem sie sich abspielen kann. Die Sprache dieser Parenthese ist nicht mehr die transzendente des reinen Schemas der Setzung, der Produktion und ihrer Tilgung, sie ist attranszendental – am Rand der transzendentalen Logik des Kapitals, sie ermöglichend, sogar eröffnend, und zugleich atranszendental, eine Sprache nicht mehr der unverrückbaren Produktionsformen der Wertidee, nicht mehr der spekulativen Selbstsetzung des Kapitals, sondern seiner Aussetzung. In dieser attranszendentalen Sprache, der affirmativen, wird die Kreditästhetik der Setzung ebenso an ihr Ende gebracht wie die Logik der Gesellschaft, die sich nach deren Form in spekularer Anerkennung organisiert. Goethes Afformativ bricht mit dem Kredit, dem Glauben und Glaubenmachen, mit der Sprache der Persuasion und Suipersuasion, des Werts und der Bedeutung – und bricht nicht minder mit der ihrer Selbstzerstörung, ihrem endogenen Nihilismus, der die Kapitalform und alles von ihr Berührte als rein auf sich selbst sich beziehendes und an ihm selbst vergehendes Prinzip aufzehrt. Sein Afformativ – und nichts in seinem Text, das nicht von ihm affiziert wäre – legt den spekulativen Aktivismus der Kapitalerzeugung wie den transzendentalen Formalismus seiner Reproduktion zu den Akten: zu den Akten einer Gesellschaft, die schon begonnen hat, in anderen Formen und in anderem als Formen, in anderen Operationen und anderem als Operationen sich zu bewegen und etwas anderes als Gesellschaft, als das Kapital Gesellschaft zu sein. Sie wendet sich, aussetzend, sich absetzend von der Pyrontologie des Kapitals, in der noch das Feuer, das Sein verbrennt, einem anderen Sein oder anderem als Sein zu.

Die Radikalität des Bruchs, dem sich Goethes Text überläßt, wird freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß er nicht radikal

genug sein kann: auch er ist noch ein Teil, der letzte, der Mummen-
schanz, auch er wird noch aufgeführt von Allegorien, und wenn
das Feuer, auch es ein allegorisches, ein *Flammengaukelspiel*
(5987), gelöscht wird, dann ebensosehr um den Glauben an es zu
ernüchtern, wie um die Etablierung der Kreditökonomie zu retten.
Die Axiologie sprachlicher Setzungen wird durch die Intervention
der affirmativen Sprache ebenso erschüttert wie die Kreditästhe-
tik einer Kunst, die im Begriff ist, den gesamten Bereich des gesell-
schaftlichen Handelns zu übermächtigen; aber beide werden nicht
nur *aufgehalten*, eingeklammert und in ihrer Geltung suspendiert,
sie werden auch, wenngleich verändert, konservativ, *er* halten. Der
Schritt, mit dem sich der Zweite „Faust“ entschiedener als mit
dieser Parekbase des Plutus von den Illusionen des Halts, der
Stillstellung, der Vorstellbarkeit absetzt, ist der zu den *Müttern, Ins
Unbetretene, / Nicht zu Betretende* (6223-24). Er geschieht nicht auf
der Bühne.